DOI 10.20504/opus2018b2402

Som-silêncio em *Concretion 1960*, de Hans-Joachim Koellreutter

Luigi Antonio Irlandini
(Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis-SC)

Resumo: *Concretion 1960* é o primeiro ensaio planimétrico de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Nele, o conceito de som-silêncio de Koellreutter está claramente realizado musicalmente. Neste artigo, explico este conceito e demonstro de que modo, e através de quais técnicas composicionais, Koellreutter chega a uma música na qual, em suas palavras, "o som é silêncio e o silêncio é som". Com este objetivo, analiso a partitura da obra fazendo uso de definições e conceitos próprios do compositor, que se baseiam na sua estética relativista, numa visão da história da música como representativa de diferentes tipos de consciência, e em princípios da percepção gestáltica. A peça é uma *mobile-form* construída por unidades estruturais compostas de linhas e blocos sonoros que criam um devir estático, quiescente e diáfano, que propõe ao ouvinte uma escuta contemplativa e aquilo que o compositor chama de "experiência mítica" do silêncio como origem de todos os sons.

Palavras-chave: Koellreutter. Concretion 1960. Silêncio. Som-silêncio. Tempo musical.

Sound-Silence in *Concretion 1960* by H. J. Koellreutter

Abstract: *Concretion 1960* is the first planimetric essay composed by Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Koellreutter's concept of sound-silence finds a clear musical realization in this piece. In this article, I explain this concept and show how, and by means of what compositional techniques, Koellreutter arrives at a music in which, as he says, "sound is silence and silence is sound". With this aim, I analyze the work by making use of the composer's own definitions and concepts, which are based on a relativistic aesthetic, a view of music history as representing different types of human consciousness, and on principles of gestaltic perception. The piece is a *mobile-form* constructed by structural units composed of sound lines and blocks that create a static, quiescent and diaphanous time flow. This time flow proposes to the listener a contemplative listening and, as the composer calls it, a "mythic experience" of silence as the origin of all sounds.

Keywords: Koellreutter; Concretion 1960; silence; sound-silence; musical time.

IRLANDINI, Luigi Antonio. Som-silêncio em *Concretion 1960*, de Hans-Joachim Koellreutter. *Opus*, v. 24, n. 2, p. 22-57, maio/ago. 2018. http://dx.doi.org/10.20504/opus2018b2402

Submetido em 19/03/2018, aprovado em 12/07/2018.

Mesmo escrevendo[1] sobre *Concretion 1960* de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) quase sessenta anos depois de sua composição, percebe-se que a obra ainda mantém uma grande força de desafio à escuta. Esta é uma característica de praticamente todas as obras de Koellreutter a partir de *Concretion 1960*, assim como de toda obra que, como fruto de uma pesquisa radical, pressupõe e propõe uma nova estética ou forma de escuta e uma nova visão de mundo, até mesmo uma nova cosmologia. No caso de Koellreutter, esta cosmologia inclui concepções da física quântica, da relatividade e do gestaltismo. É a coerente e radical adesão a princípios estéticos específicos incomuns que torna *Concretion 1960* capaz de, a cada vez que em que é escutada, ser vivenciada como nova e surpreendente, mesmo para os ouvidos acostumados às músicas de John Cage, György Ligeti, La Monte Young, Gérard Grisey, Brian Ferneyhough ou Morton Feldman.

Pois *Concretion 1960* tem uma missão dupla que consiste, nas palavras quase enigmáticas do autor, em "levar o ouvinte a *perder* o senso da forma" e convidá-lo a "penetrar cada vez mais no espaço que se encontra *atrás* dos signos musicais" (KOELLREUTTER, 1983a: 2, grifo do autor)[2]. No estilo tipicamente árido e austero de Koellreutter, onde parece que o tempo não passa, a exigência que toda música tem de ser ouvida com atenção fica aqui em *Concretion 1960* elevada a uma potência máxima... mas a aridez de suas formas não nos seduz com apelos fáceis... É uma escuta delicada: a música "se quebra" facilmente na mente que se distrair durante a audição, como o silêncio que se quebra ao ser mencionado. A difícil escuta da quiescência koellreutteriana reside na identidade de seus sons com o silêncio. É o próprio autor a dizer que, em *Concretion*, "o som é silêncio e o silêncio é som" (KOELLREUTTER, 1983a: 2).

Para investigar o modo pelo qual Koellreutter realiza esta identidade entre som e silêncio e obtém um **som-silêncio**, tentarei manter-me dentro das próprias definições[3], formulações e conceitos do pensamento musical e estético a respeito de forma, técnica e percepção propostos por Koellreutter. O próprio termo "som-silêncio", nesta forma e com hífen, não é meu, mas de Koellreutter: já aparece, por exemplo, no título de seu artigo "A unidade som-silêncio como experiência mítica na música indiana", publicado em 1987 (KOELLREUTTER, 1987: 71).

---

[1] Este artigo apresenta resultados de uma etapa do projeto de pesquisa intitulado "Conteúdos Antigos e Não Europeus na Composição Musical dos Séculos XX e XXI", coordenado pelo Prof. Dr. Luigi Antonio Irlandini, dentro do Grupo de Pesquisa "Processos Músico-Instrumentais", e na Linha de Pesquisa "Processos Criativos em Interpretação e Composição Musical" do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

[2] O encarte do LP *Koellreutter* do selo Tacape é uma folha com duas páginas.

[3] O uso de definições, tão característico da pedagogia de Koellreutter ("entende-se por...", como ele costumava dizer), resultou no livro *Terminologia de uma nova estética da música*, que consiste num dicionário de termos musicais para explicar o pensamento do autor. É provável que Koellreutter, ao longo de sua prática de ensino da música, tenha se deparado com um público altamente carente de esclarecimento dos conceitos e ideias fundamentais a respeito de música, então se dedicou com evidente afinco a prover estes conceitos e esclarecer as ideias por meio de definições. Hoje, elas podem até parecer rígidas, e provavelmente para ele também assim pareciam, já que ele buscava em seu pensamento e música a superação do racional ou do racionalismo. Mas é preciso compreender que o "arracional", como superação do racional, não exclui este último; pelo contrário, inclui-o e procura ir além dele; as definições, portanto, são uma ferramenta essencial. Infelizmente, por algum motivo, Koellreutter não chegou a escrever um texto de maior envergadura ou livro onde pudesse expor seu pensamento de maneira discursiva, com exceção do pequeno livro de cartas com o professor Satoshi Tanaka, traduzido e editado pela prof.ª Salomea Gandelman, alguns artigos publicados e as séries de programas com a Rádio Cultura, São Paulo.

Concretion 1960, escrita originalmente para instrumentos de percussão[4], existe também na versão para orquestra de câmara para três oboés, três clarinetes, três trompetes, três fagotes, três carrilhões, celesta, xilofone, vibrafone, tam-tam[5] e piano (KATER, 1997: 32). A partitura desta última versão, publicada em Tóquio, se tornou a mais representativa, ou, pelo menos, a mais conhecida, por ser a mais facilmente encontrada e por ter sido veiculada na até agora única gravação existente da peça, no LP *Koellreutter*, do selo Tacape, lançado em 1983. É a partitura da segunda versão (KOELLREUTTER, 1961) que serve de base à presente análise, e é ela que se encontra em exposição permanente no salão principal da Fundação Koellreutter em São João del-Rei, MG (ver Fig. 1 mais adiante neste artigo).

A gravação de *Concretion 1960* do LP do selo Tacape, com Koellreutter regendo músicos da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia, apresenta várias discrepâncias com relação à partitura da versão para orquestra de câmara. Certos sons são tocados por um instrumento diferente daquele indicado na partitura. Por exemplo (conforme a partitura na foto da Fig. 1), o Sol♭5[6] no módulo **Ia** está previsto na partitura para um trompete mas, em vez disso, foi tocado por um oboé; o Sol no **IIa** foi tocado por um trompete em vez do oboé; o Ré♭4 inicial de **Ib** soa num violoncelo em vez do trompete; o Sol♭3 de **IIa** é tocado por um violoncelo em vez do clarinete. Outro exemplo é o tam-tam previsto para encerrar a peça, que é susbtituído por um *cluster* no registro grave do piano. Há também alguns sons diferentes dos escritos, ou ainda, sons acrescentados, como o Dó4, que está ausente na partitura, mas que, na gravação, foi sobreposto ao Ré♭4 inicial de **Ib**. Todas essas discrepâncias podem ser resultado de fatores diferentes: (1) a indisponibilidade, para performance, de xilofone e tam-tam, que, por isso, não constam na gravação; (2) uma vez que há sons graves de trompete na gravação, pode ter havido uma inviabilidade de, por algum motivo, obter sons do registro médio do trompete, daí a substituição destes pelos mesmos sons num oboé; (3) possíveis modificações feitas pelo autor, para adequar-se às condições específicas àquela performance. O uso, na gravação, de instrumentos diferentes dos previstos na partitura pode gerar, em alguns casos, efeitos sonoros que afetam a concepção das *Gestalten* (unidades estruturais da música) sobre a qual se fundamenta a composição: é o caso do Sol5 do segundo bloco sonoro de **Ic**, que, ao ser tocado por um violino em vez de um vibrafone, passa a distinguir-se drasticamente do timbre do bloco sonoro previsto, na partitura, para piano e vibrafone, tornando-se numa linha sobreposta ao bloco (esta observação ficará mais clara depois de se ter lido o trecho sobre blocos e linhas deste artigo). Conclusões interpretativas ou analíticas que levassem em conta esta gravação seriam bastante diferentes, num nível de detalhe ou não genérico, das conclusões a que se chega levando em conta apenas o resultado sonoro imaginado pelo que consta na partitura. Portanto, o presente estudo não leva esta gravação em consideração por causa do modo pelo qual as diferenças entre ela e a partitura podem, em alguns casos, afetar a concepção das *Gestalten* sugerida pela partitura, e devido à natureza provavelmente circunstancial destas diferenças, que parecem estar vinculadas especificamente à ocasião daquela performance documentada na gravação de 1983. Que eu saiba, não existe uma partitura revisada de *Concretion*

[4] A versão original foi publicada por Edition Modern, de Munique (KATER, 1997: 32).

[5] Tam-tam ou "gongo chinês": fora dos ambientes de percussão "clássica" no Brasil, o nome tam-tam se refere a um membranofone, mas o tam-tam em questão é um idiofone de metal, normalmente de bronze, que difere do gongo por emitir um som complexo sem altura definida. O gongo emite uma altura definida devido ao centro de sua face formar uma campânula protuberante, campânula esta ausente no tam-tam. Embora a partitura indique um gongo, Koellreutter se refere a ele como tam-tam nas notas de programa da gravação, assim como no catálogo de obras completas de Koellreutter feito por Carlos Kater (KATER, 1997: 32).

[6] Sol♭4 = segunda linha da clave de sol.

depois de sua publicação em Tóquio em 1961, e este fato indica que o autor não repensou as *Gestalten*, nem revisou a composição, ou sua partitura, em função dos resultados daquela performance.

Foi com esta obra, *Concretion 1960*, que Koellreutter passou a chamar suas composições de "ensaio" em vez de "obra". Verifica-se, nos ensaios, ao longo dos anos, uma tendência à indeterminação cada vez mais acentuada, em função de um amadurecimento das noções da física quântica (como o princípio da incerteza, por exemplo) que Koellreutter adota como parte de sua visão de mundo. Mas *Concretion* e muitas das composições subsequentes ainda se utilizam de notação tradicional e de um mínimo de indeterminação. Entretanto, a noção de ensaio não se limita à indeterminação. Tem a ver também com sua poética **elemental**, de "um novo idioma musical ainda em estado emergente" (KOELLREUTTER, 1990: 51), que manifesta uma consciência nova e, portanto, se deve à preponderância nestas obras de um caráter experimental, também no sentido de que o processo criativo é mais importante do que o resultado. Voltarei a esta questão do ensaio/obra em diversos momentos neste artigo.

Koellreutter indica, nas notas de programa da gravação, que a palavra **concreção** no título se refere ao **concrescer** do espiritual com um novo conceito de tempo no qual ele, o tempo, não é mais percebido como presente, passado e futuro (KOELLREUTTER, 1983a: 2). Então, o tempo se torna **concreto**, não como o oposto de abstrato ou como solidificação de alguma coisa, mas como resultado de uma concreção (do latim *concretio*, *concretiōnis*), de um crescimento *pari passu* por estreita união do espiritual com o novo conceito de tempo.

Concretion 1960 é o primeiro ensaio de estruturação planimétrica do compositor alemão. Nas mesmas notas da gravação, o autor define planimetria do seguinte modo: "por planimetria entende-se uma técnica de composição que organiza os signos musicais em planos multidirecionais" (KOELLREUTTER, 1983a: 2). Numa outra definição mais completa, acrescenta que a planimetria

> […] tem como base a estética relativista do impreciso e paradoxal […] funde o princípio serial com a disposição particularizada dos componentes de uma composição estruturalista, pois as estruturas (*gestalten*), no sentido de unidades estruturais, substituem a melodia e a harmonia da música tradicional (KOELLREUTTER, 1985a: 36).

Nesta fonte, o livro *Introdução à estética e à composição contemporânea*, a definição prossegue incluindo dez itens que expõem as premissas da estética relativista do impreciso e paradoxal, mas que não se aprofundam sobre de que modo a planimetria as realiza.

Em sua finalidade de "organizar os signos musicais em planos multidirecionais", a planimetria não lida com objetos musicais tradicionais (melodia, acordes), mas com unidades estruturais, *Gestalten* (configurações). O autor define *Gestalt* como "um conjunto formado de pontos, linhas, sons ou outros signos que tendem a serem [*sic*] percebidos *de imediato* como um todo" (KOELLREUTTER, 1990: 65, grifo do autor) e muitas vezes se refere às *Gestalten* em sua música pelo termo supersigno (os supersignos muitas vezes aparecem nas partituras dentro de quadrados, como em *Tanka II*, por exemplo).

Módulos

A Fig. 1 mostra uma foto da primeira página da partitura de *Concretion* com três *Gestalten*, cada uma ocupando um sistema. Cada *Gestalt*, que Koellreutter denomina de "módulo" nas notas de programa da gravação, é indicada na partitura pelo termo *section* ("seção"). Os módulos deste tipo (módulos-seção) são representados por letras minúsculas em negrito (**a**, **b**, **c** etc.) e se justapõem na música para formar estruturas maiores, estas também identificáveis como módulos (*Gestalten*) maiores, indicadas pelo termo *groups* ("grupo") na partitura e representadas por algarismos romanos maiúsculos (**I**, **II** e **III**).

Há três aspectos importantes a respeito da macroforma de *Concretion*: (1) ela é o agregado total dos três módulos-grupo; (2) ela também funciona como *Gestalt*, isto é, retém, no nível macroformal, a mesma característica das *Gestalten* microformais, ou seja, a de unidade estrutural perceptível de imediato como um todo, apesar do longo decurso total da obra, de quase dez minutos[7]; e (3) ela é uma forma aberta resultante da justaposição livre dos três grandes módulos-grupo **I**, **II** e **III**, e dos módulos-seção **a**, **b**, **c**, ..., ou seja, a ordem dos módulos-grupo é intercambiável, assim como a dos módulos-seção dentro de cada módulo-grupo. A macroforma de *Concretion* é uma *mobile-form*.

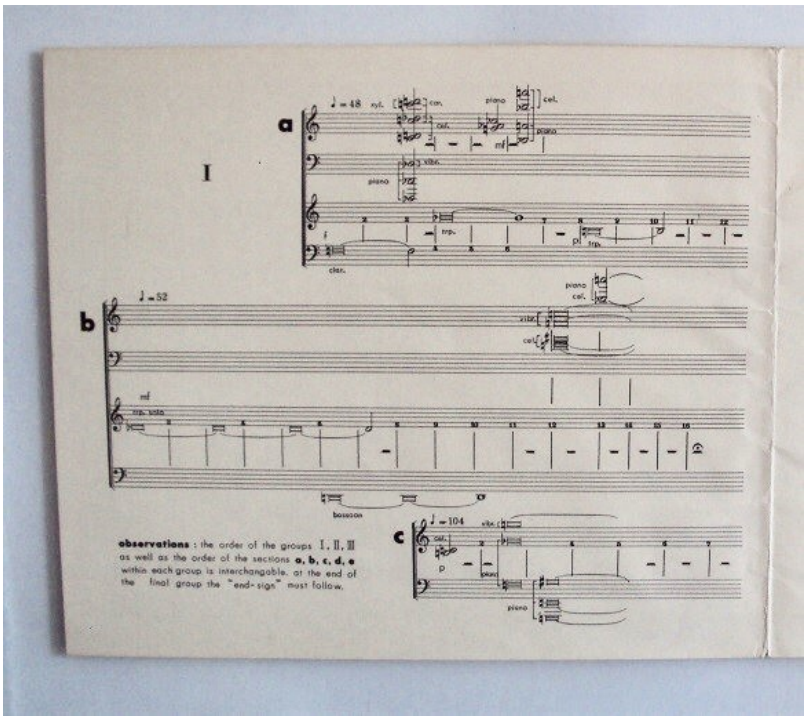


Fig. 1: Primeira página da partitura de *Concretion 1960*, em exibição no salão principal da Fundação Koellreutter em São João del-Rei (foto de Luigi Antonio Irlandini, out. 2010).

[7] Apesar de Koellreutter declarar, nas notas do LP, que a duração da peça varia entre 8 e 20 minutos, isto não parece ser possível, uma vez que os módulos estão escritos de forma absolutamente controlada em termos metronômicos, o que resulta sempre numa mesma duração total em torno de 9 minutos. Uma duração maior que esta só ocorreria através da repetição dos módulos, mas tal repetição, além de ser muito estranha ao pensamento de Koellreutter, que não favorecia a repetição de material, não está mencionada em lugar algum, nem na partitura, nem nos depoimentos escritos ou orais. Esta duração de 9 minutos foi calculada por mim a partir dos andamentos e quantidades de tempo em cada módulo, indicados na partitura, somados a uma duração estimada de 40 segundos para o trecho final do tam-tam.

O grupo **I** é formado por três seções (**a**, **b**, **c**); o **II**, por apenas duas (**a**, **b**); e o **III**, por cinco (**a**, **b**, **c**, **d**, **e**). Os módulos-seção de *Concretion* são constituídos por material essencialmente não contrastante. "Todos os módulos componentes foram extraídos de um só módulo fundamental e submetidos a um processo de transformação", diz Koellreutter nas notas de programa do LP.

Com esta afirmação do autor, o analista se vê em busca deste módulo fundamental, que contém potencialmente as transformações que se verificam nos módulos presentes na música, fenômenos manifestos na superfície do tempo musical. Trata-se, então, primeiramente, de identificar quais são e como se dispõem os elementos componentes dos módulos-seção para, em seguida, por comparação de um módulo com o outro, encontrar por dedução as técnicas utilizadas como processos de transformação do módulo fundamental que funciona como modelo ou arquétipo, ponto de partida para os módulos que ouvimos na música.

Não conhecendo esboços e manuscritos de *Concretion 1960* possivelmente existentes, pode-se indagar a respeito da relação entre este "módulo fundamental" e os módulos existentes na música: (1) se o módulo fundamental aparece na música, ou seja, se é um dos módulos existentes na peça; ou (2) se o módulo modelo não aparece na superfície musical e foi formulado e anotado concretamente pelo compositor em algum lugar; ou (3) se foi apenas idealizado como princípio formativo, sem ter sido anotado ou formulado concretamente. É possível escolher entre dois cursos de ação em função destas perguntas: (1) tentar abstrair o módulo arquetípico a partir dos fenomênicos, criando um módulo "teórico" **representativo** do módulo fundamental mencionado por Koellreutter, ou (2) escolher um dos módulos da música como **representativo** do módulo fundamental e comparar os outros com ele. Escolho a segunda opção porque meu interesse no estudo dos processos composicionais de *Concretion* é de natureza mais estrutural do que histórica: em vez de tentar reconstituir historicamente o processo composicional ou o pensamento composicional a partir da leitura de manuscritos e esboços, meu interesse se concentra no estudo da concepção estética e estrutural da obra terminada, conforme ela ficou disponível para performance e escuta. Entretanto, a observação de que os módulos, de fato, se diferem pouquíssimo uns dos outros (o não contraste mencionado acima) também pesa nesta decisão, uma vez que esta semelhança entre os módulos indica de modo mais pertinente e mais claro um reconhecimento do que seria este módulo fundamental, do que o faria um reconhecimento feito através da criação de um módulo "teórico", que seria algo como um "arquétipo *a posteriori*", se é que tal coisa faz algum sentido...

Esta "falta" de diferença e de contraste entre os módulos aponta para uma característica recusa por parte do compositor em prosseguir elaborando ou desenvolvendo o material; os módulos se mantêm, em todas as suas manifestações, extremamente semelhantes uns aos outros e, consequentemente, muito semelhantes a um possível protótipo. De fato, a tendência a explorar o material ao máximo e transformá-lo até gerar uma *Gestalt* bastante diferente é um gesto típico da composição musical ocidental, que busca uma grande multiplicidade de formas contrastantes, mas a tendência de Koellreutter é exatamente oposta a isto. A extrema economia de meios e de resultados contribui para fazer com que *Concretion 1960* deixe de ser uma "obra", no sentido tradicional, e passe a ser um "ensaio". Há uma recusa consciente em produzir grandes contrastes, e uma afirmação de um princípio minimamente transformativo, que resulta num devir musical em que o tempo parece não passar. Este fato está diretamente ligado à dinâmica entre som e silêncio proposta por Koellreutter, como se verá mais adiante.

Com exceção dos módulos **Ic** e **IIIa**, porque neles faltam as linhas dos instrumentos de sopro, pode-se tomar qualquer um dos outros módulos-seção como protótipo de todos os outros, visto que eles se diferenciam minimamente uns dos outros. Então, por que não escolher como fundamental o primeiro módulo, **Ia**? De "primeiro", este só tem o fato de aparecer antes dos outros **na partitura**, mas este fato é absolutamente desprovido de significado musical, visto que os módulos podem se suceder em qualquer ordem[8]. O módulo **Ia** não deve ser visto como um tema exposto ao início e que será transformado ao longo da composição, primeiramente porque, como o ouvinte poderá constatar, ele não funciona como um tema: depois de sua exposição, o que se segue não é desenvolvimento nem contraste, mas simplesmente mais do mesmo, ou do quase mesmo. Além disso, qualquer módulo pode ser a estrutura inicial, graças ao procedimento da *mobile-form*. Não há início nem fim neste tipo de organização formal. Entretanto, se o tempo musical decorre como o mesmo ou quase o mesmo, trata-se de um mesmo sempre diferente em seus detalhes: todos os módulos são repetições **variadas** de uma estrutura fundamental, ou, melhor dizendo, são fenômenos diferentes, sendo que o que se repete é apenas o princípio gerador deles. Em *Concretion*, os fenômenos são minimamente diferentes uns dos outros, a semelhança entre eles ressalta ao ouvido, justamente porque aponta para o princípio formativo e o silêncio "por detrás dos signos". A permanência do princípio formativo é uma forma de silêncio, uma austeridade extrema, pois, onde poderia haver vários princípios, uma eloquência de técnicas e ideias, há apenas um princípio ou poucos, uma ou poucas técnicas. Uma vez reconhecido este fato, de que o módulo fundamental é um princípio formativo, reconhece-se que o que se busca são códigos estruturantes de *Gestalten*, e não mais uma estrutura específica, mas que será através do estudo de uma estrutura específica **representativa** do princípio que se encontrarão os códigos que a estruturam, tanto do ponto de vista do gerá-las como do transformá-las, pois a gênese é também transformação e vice-versa.

Linhas, blocos e sonâncias

Como primeiro passo no estudo dos códigos estruturantes (princípios formativos) dos módulos, busca-se identificar os elementos componentes da textura dos módulos, isto é, os "pontos, linhas, sons ou outros signos" que formam uma módulo-seção, para, em seguida, identificar a maneira pela qual os signos se relacionam. Há duas características marcantes em cada módulo, que resumem seus princípios formativos: a sobreposição de dois tipos de sonoridade e o silêncio ao final de cada módulo-seção.

Os módulos-seção apresentam um longo silêncio ao final, na maioria dos casos equivalente a dez ou oito semínimas, (com exceção do módulo **IIIc**, que tem apenas quatro semínimas). É este silêncio prolongado que, entre outros fatores, delimita os módulos-seção, ajudando o ouvinte a agregar os sons de um como pertencentes a uma mesma *Gestalt* e, consequentemente, a distingui-lo do seguinte, separando-os um do outro, conforme a lei gestáltica da proximidade. Embora este silêncio final esteja ali colocado com esta função de separar os módulos de maneira perceptível, pode-se criar uma ambiguidade no fluxo temporal que não permite nem garante, mesmo à escuta mais atenta, que haja certeza quanto ao início e ao fim de todos os módulos. De fato, Koellreutter define a *Gestalt* como "um conjunto formado de pontos, linhas, sons ou outros

[8] Na gravação do LP do selo Tacape a performance segue a ordem dos módulos como ela aparece na partitura.

signos que **tendem a serem** [*sic*] **percebidos** de imediato como um todo" (KOELLREUTTER, 1990: 65, grifo nosso), havendo, portanto, chance deles nem sempre serem percebidos como um todo. Tal certeza formal está longe de ser o objetivo estético final de Koellreutter, que, justamente, quer fazer o ouvinte perder o senso da forma, transformando a escuta estrutural numa escuta preponderantemente contemplativa (sobre a qual falarei mais adiante).

Quanto às sonoridades, há em todos os módulos (com exceção já feita a **Ic** e **IIIa**) dois tipos de sonoridades contrastantes em sobreposição: uma que resulta dos instrumentos de sopro (oboé, clarinete, fagote, trompete) e outra dos instrumentos de percussão (piano, metalofones, xilofone). Os módulos podem sugerir, talvez, uma paisagem sonora: sons de longa duração sustentados pelos instrumentos de sopro formam como que uma "planície" sobre a qual se sobrepõem sons pontuais na percussão, como fogos de artifício no céu sobre a planície.

Os instrumentos de sopro sustentam sons de longa duração que, na maioria dos casos, tendem a se agrupar por justaposição sem se sobreporem. Quanto à sobreposição desses sons, há apenas duas exceções: no módulo **Ib** (ver Fig. 1), o Ré2 grave do fagote se sobrepõe por uma duração equivalente às seis últimas semínimas do Ré♭4 médio do trompete; e no módulo **IIId** o Mi5 do clarinete e o Ré5 do oboé formam um intervalo de dois semitons, começam juntos e permanecem sobrepostos pelas dezesseis semínimas do som mais curto (o do clarinete), depois do que o oboé continua sozinho por mais seis semínimas. Em todos os outros módulos, os sons dos instrumentos de sopro estão separados por pausas equivalentes a duas ou quatro semínimas. O envelope sonoro destes sons é o mais simples possível: parte de um ataque inicial neutro, sem ênfase; sua sustentação é tão imóvel quanto possível, ou seja, sem variação de intensidade ou movimento interno (trilo ou vibrato, por exemplo); e o decaimento acontece por simples corte, sem *diminuendo* ou *crescendo*. Tais sons são o claro exemplo daquilo que Koellreutter chama de **"linha reta"** na sua definição de **linha sonora**: "som contínuo produzido por um ou mais instrumentos melódicos, ou por uma ou mais vozes em uníssono; a linha pode ser reta, quebrada ou ondulada" (KOELLREUTTER, 1990: 83).

A justaposição de linhas retas com pausas de duas ou quatro semínimas dentro de um mesmo módulo-seção permite a integração de duas ou mais linhas contíguas numa estrutura maior, definida pelo autor como **"complexo sonoro"**, um "conjunto de linhas sonoras justapostas ou sobrepostas, não perceptíveis isoladamente" (KOELLREUTTER, 1990: 28). Outros fatores, como timbre, registro e intensidade dos sons destas linhas, são essenciais para que elas se agrupem num todo único, isto é, não sejam perceptíveis isoladamente. Em resumo, cada som "isolado", em uníssono com outras vozes, ou numa única voz, constitui uma linha reta; a justaposição de linhas retas e das pausas que existem entre elas, e a eventual sobreposição delas, contribuem para a formação de um complexo sonoro.

Todos os sons dos instrumentos de percussão presentes nesta obra são categorizados como blocos sonoros. Koellreutter afirma que o complexo sonoro "se distingue do **bloco sonoro** pela maior duração dos elementos" e define os blocos como "aglomerados de sons simultâneos; ex: acorde, simultanóide, bloco de ruídos, etc" (KOELLREUTTER, 1990: 28 e 24, respectivamente). Os blocos sonoros dos instrumentos de percussão em *Concretion* são aglomerados verticais de dois a nove sons simultâneos que formam, do ponto de vista harmônico, isto é, da organização de alturas, **"simultanóides"**, termo cunhado por Koellreutter e definido por ele como blocos de três ou mais alturas diferentes de estrutura intervalar não triádica (podendo, no entanto, conter dobramentos de oitava). Acredito que Koellreutter não tenha

incluído blocos de duas alturas na sua definição de simultanóide justamente porque, com apenas duas alturas, não há como se produzir um acorde (sobreposição de mais de um intervalo de terça). Creio também que ele não tenha se preocupado em definir a quantidade mínima de sons que se sobrepõem num bloco, visto que, numa perspectiva não tonal, um aglomerado de dois sons formando um intervalo de terça, pode, mesmo formando um intervalo de terça, ser percebido simplesmente como sonoridade, isto é, um aglomerado de sons. Há, em *Concretion*, apenas três blocos sonoros com apenas duas alturas que são percebidos isoladamente: (1) no início do módulo **Ic**, o aglomerado Si3/Dó4 na celesta; (2) em **IIIa**, o aglomerado Ré4/Mi♭4 no xilofone; e (3) em **IIId**, o aglomerado Dó4/Ré♭4 no xilofone. Todos eles formam um intervalo harmônico de um semitom. Os outros blocos sonoros com duas alturas são o Fá2/Lá3 no piano em **Ib**, o Si♭5/Dó7 (piano e celesta) em **Ib**, o Lá5/Si6 no vibrafone em **IIa**, o Mi5/Fá6 no carrilhão e piano também em **IIa**, o Dó♯6/Si♯6 na celesta em **IIIa**, o Si5/Lá♯6 em **IIIc**, e o Fá2/Lá3 no piano em **IIId**. Entretanto, estes todos se integram a uma sonoridade (bloco ou linha) que os precede ou que os sucede, isto é, começam enquanto o som anterior ainda não se silenciou, ou se prolongam quando o próximo começa e, por isso, não soam isoladamente. De fato, certos blocos sonoros estão tão próximos, com ataques distantes um do outro por apenas duas ou quatro semínimas, que podem ser considerados como um mesmo bloco que se apresenta em duas etapas. De qualquer forma, o conteúdo intervalar de todos estes blocos é predominantemente do intervalo 1, 11 ou 13; são intervalos "dissonantes", classicamente não tonais, que resultam num tom "borrado". O Fá/Lá de **IIId** é um exemplo de como o intervalo de terça (através de oitava, neste caso), embora consonante, vale simplesmente como sonoridade não tonal. Todos podem ser definidos como aglomerado, ou mesmo como simultanóide, mesmo que Koellreutter não o tenha feito.

Por definição, os blocos sonoros tendem a ter uma duração menor do que os complexos sonoros. Tipicamente em *Concretion*, equivalem à duração de duas semínimas, mas podem equivaler a apenas uma semínima, ou prolongar-se por oito ou dez semínimas, durações estas equivalentes às de algumas linhas retas. Este fato levanta o seguinte questionamento: por que alguns blocos sonoros da percussão são escritos como mínimas e outros como longas, e outros, ainda, como longas ligadas a semibreves ligadas a mínimas (como o segundo bloco do piano em **IIb**)? Seriam estes, na verdade, não blocos, mas linhas de percussão sobrepostas formando complexos sonoros? Além disso, uma vez que Koellreutter substituiu, na performance gravada no LP Tacape, o Sol5 agudo do vibrafone por um violino, enquanto os outros sons do mesmo bloco continuam assinalados ao piano (ver o comentário sobre a gravação na Introdução), não seria este procedimento uma indicação de que as alturas individuais dos blocos notados como longas (oito semínimas) são, na verdade, linhas simultâneas na percussão? Qual é a diferença entre um complexo sonoro e um bloco sonoro? Estas perguntas procedem também devido ao fato de ter sido a peça originalmente composta apenas para instrumentos de percussão.

Está claro que os sons da percussão se comportam conforme um princípio de sincronia vertical, pois não aparecem individualizados como os sons dos sopros, que funcionam, por sua vez, linearmente, um depois do outro, raramente se sobrepondo, e quase nunca alinhados verticalmente (as linhas de clarinete e oboé, Mi5/Ré5 em **IIId** são o único caso de linhas que começam juntas). De fato, Koellreutter prevê teoricamente a existência de complexos sonoros regulares e irregulares, nos quais as linhas estão dispostas conforme regularidades ou irregularidades dos intervalos (harmônicos) por elas formados. Mas tais complexos sonoros

estariam ausentes em *Concretion*, a não ser que os referidos sons da percussão, que sempre se iniciam juntos, isto é, sincronizados verticalmente em bloco, fossem também classificados como complexos. Como foi que Koellreutter concebeu estes sons da percussão? A resposta está na notação e na natureza dos instrumentos utilizados.

No que diz respeito à notação, observa-se que as **durações escritas** assinaladas às alturas individuais dos blocos sonoros nem sempre correspondem à **duração efetiva** dos sons em questão. O terceiro bloco em **Ic** é constituído por três sons: Sol♯3, Dó3 e Dó2, todos na clave de Fá do piano), com uma duração escrita de oito semínimas (ver Fig. 1). Mas há uma certa indefinição na duração destes sons, uma vez que das notas partem ligaduras em aberto, isto é, sem outra nota de chegada, o que indica que estes sons devem ou podem prolongar-se para além da duração escrita. Devido ao andamento surpreendentemente rápido deste módulo (semínima MM=104), a duração efetiva destes sons ultrapassa a duração escrita de oito semínimas. Com as ligaduras, Koellreutter pede ao músico que não intervenha no decaimento do som, deixando em aberto a possibilidade destes sons "transbordarem" sobre a pausa final do módulo. Não há indicações de pedal de sustentação para o piano, mas, em princípio, ela pode ser considerada implícita ou, pelo menos, opcional. O bloco sonoro imediatamente anterior a este é formado por três sons, Sol5 agudo no vibrafone, Sol♭4 e Fá3 no piano, sendo que apenas o som do vibrafone tem a ligadura aberta. Tampouco aqui há indicação de pedal de sustentação, nem para o piano nem para o vibrafone, mas, pelo menos para o vibrafone, não sustentar aquele Sol5 com o pedal nunca o faria soar por mais do que duas semínimas, enquanto que os sons do piano podem sustentar-se naquele registro, com a dinâmica *p*, pela duração escrita de oito semínimas. Os tons do piano pertencentes a este bloco se sobrepõem às quatro primeiras semínimas dos tons do terceiro bloco, pois o ataque deste ocorre quatro semínimas depois do ataque do segundo bloco. Há um corte nos tons do piano (Fá3 e Sol♭4), mas não há um corte no Sol5 do vibrafone[9]. A análise cuidadosa desta escrita conclui que todos os tons do piano devem ser sustentados com os dedos: os três superiores na mão direita e os dois inferiores na esquerda, e que, terminada a duração dos tons do segundo bloco (Fá3 e Sol♭4), as teclas correspondentes são liberadas, restando apenas os tons do terceiro bloco, a partir do que o pianista poderá recorrer ao pedal de sustentação para executar a ligadura aberta. Detalhes como este se encontram normalmente na escrita pianística desde Debussy[10], onde sonoridades sobrepostas terminam em momentos diferentes e a sustentação precisa ser executada pela ação combinada dos dedos e do pedal.

[9] Talvez, por este motivo, além de outros, o Sol do vibrafone foi substituído por um violino na gravação, pois, já que o som do vibrafone se destacava dos outros tons do bloco pelo timbre e pela indicação de não ser interrompido (a ligadura aberta), havia já motivos para substituí-lo por um som de outra natureza que o destacasse ainda mais do restante do bloco.

[10] Por exemplo, nos compassos 42 a 43 de *La Cathédrale Engloutie* (*Préludes, Premier Livre*), de Debussy, os acordes do registro médio têm a duração de um compasso inteiro 3/2 (semibreve pontuada), enquanto outra sonoridade, envolvendo as notas Si♭ em oitavas no grave e Dó e Ré em oitavas no superagudo, tem a duração de três semínimas começando a partir do segundo tempo do compasso. As pausas que interrompem a segunda sonoridade não correspondem a silêncios totais na textura, mas evidenciam a última parte dos acordes do registro médio, pois, com as pausas, estes voltam a soar sozinhos. Para executar isto, a/o pianista precisa realizar uma ação combinada entre dedos e pedal, na qual toca o acorde do registro médio, aciona o pedal para sustentá-lo, toca as sonoridades grave/superagudas (que estão localizadas a grande distância dele no teclado), e retorna a mão ao acorde médio, pressionando as teclas sem fazê-las soar, ao mesmo tempo em que cancela o pedal para produzir a pausa das sonoridades grave/superagudas. Uma técnica alternativa mais fácil é possível nos pianos em que há um pedal tonal para sustentar o acorde médio.

Por outro lado, no caso dos sons do primeiro bloco de **Ia** (ver Exs. 1 ou 2), numa dinâmica *f*, no registro grave do piano, observa-se que estes sons certamente excederiam a duração de mínima a eles atribuída se não fossem interrompidos. O mesmo ocorre para os sons dos outros instrumentos no mesmo bloco, ou para os sons dos outros blocos neste mesmo módulo. Nenhum destes sons recebe a ligadura aberta, o que vem a sugerir que, quando ela não é usada, o músico deve intervir no decaimento do som, cortando-o para executar a pausa que a ele se segue.

No caso do módulo **IIIa**, onde se encontram cinco blocos sonoros, a duração efetiva dos dois sons (Dó♯6 e Si♯6) do bloco da celesta, mesmo na dinâmica *f*, não chega a completar a duração escrita de oito semínimas. Neste caso, ou em outros do mesmo tipo (como, por exemplo, no primeiro bloco de **Ib**), o autor usa as ligaduras abertas, provavelmente para indicar que a duração escrita é, de novo, diferente da efetiva, e que não há corte no decaimento do som.

A conclusão destas considerações é que há, em *Concretion*, dois tipos de blocos sonoros: aqueles que se extinguem por intervenção do músico executante, e aqueles que se extinguem naturalmente, sem intervenção do músico. A maioria dos blocos do primeiro tipo tem uma duração escrita de uma ou duas semínimas (em um caso, seis semínimas) sem ligadura, o que indica o decaimento por corte; a duração escrita dos blocos do segundo tipo é predominantemente igual a 8 semínimas (mas pode ser também de 2, 4, 6 ou 14 semínimas), com ligadura aberta, o que indica o decaimento natural.

A distinção entre estes dois tipos de bloco sonoro em função do modo pelo qual seus sons se extinguem (naturalmente ou por corte) é muito importante em *Concretion*, pois é aqui que se cria uma variedade de articulação na fronteira entre som e silêncio. Há blocos sonoros que se dissipam gradualmente (*fade out*), enquanto há outros que terminam num truncamento (*tronca*), mesmo que este truncamento nunca seja dramático, vindo de um *crescendo al ff*, por exemplo. De fato, em *Concretion*, a diferença entre o *fade out* e o truncamento é sutil, mas existe, e se constitui numa articulação que a obra tem a oferecer como elemento para ser ouvido.

No que diz respeito à natureza dos instrumentos utilizados para os blocos sonoros, percebe-se que eles são instrumentos de percussão com alturas definidas que, como a maioria dos instrumentos de percussão, se caracterizam por produzir um som cujo ataque inicial é o momento de intensidade máxima a partir do qual o som só faz decrescer[11], se não houver um estímulo proposital no instrumento para que ele continue sustentando o som inicial. Os sons dos blocos são imóveis porque não se sustentam por nenhum meio intencional (tremolo, trilo, rufo, glissando etc.); procedem por inércia porque não dispõem da sustentação que provém de uma energia alimentadora contínua, como a respiração ou o atrito contínuo de um objeto que renove a intensidade da vibração (arco). O som, deixado ao léu da inércia, só tende a extinguir-se. Se a inércia for completa, as vibrações se dissipam gradual e naturalmente; o truncamento é a ação interventora que interrompe a inércia.

Koellreutter define o termo "sonância" como "som que se extingue lentamente, seja devido a características do instrumento (prato ou gongo), seja por articulação (arcada, respiração)" (KOELLREUTTER, 1990: 121). Isto sugere que a sonância de articulação, isto é, a que depende da ação do músico controlando a extinção lenta do som, é esteticamente equivalente

[11] Uma exceção disto é o tam-tam, que, dependendo do modo, intensidade e local onde é percutido, resulta num crescendo, antes de decair naturalmente.

àquela que ocorre naturalmente: o que importa, para o autor, é o efeito geral do som, seja ele produzido com ou sem a intervenção do músico.

Em *Concretion*, como os sons dos instrumentos de sopro são sempre sustentados sem mudança de intensidade, *crescendo* ou *diminuendo*, não há sonâncias "de articulação". As únicas sonâncias são produzidas pelos blocos sonoros que se extinguem por inércia completa, sem truncamento. Por sua vez, os blocos que se extinguem por truncamento não correspondem a uma sonância, pois são interrompidos, ou seja, a inércia deles não é completa. Além disso, há também sons curtos que se extinguem rapidamente devido à própria incapacidade de sustentação do instrumento (como a do xilofone). Koellreuter define o termo "ponto sonoro" como "impulso curto que resulta do som característico de um instrumento – xilofone, clave, caixa-china etc. – ou da maneira de tocar – pizzicato, staccato etc." (KOELLREUTTER, 1990: 105). Pelo visto, sua definição de ponto sonoro se limitou a sons de rápida extinção para diferenciá-los da sonância, que é um impulso curto (ou relativamente curto) que se extingue lentamente por ressonância. Um ponto como o último bloco de **IIId**, dado ao Dó4 e Ré♭4 do xilofone, é um "ponto" típico, por sua curta duração (uma semínima), intervalo harmônico mínimo (de dois semitons), homogeneidade tímbrica e "finalidade" (por ocorrer ao fim do módulo). Já o primeiro bloco sonoro de **Ia**, com sua duração mais prolongada, dinâmica *f*, ampla tessitura e heterogeneidade tímbrica interna (um simultanóide que combina sons do piano, carrilhão, vibrafone e celesta), é um ponto "farto", corpulento, como um borrão de tinta, algo intermediário entre o ponto típico e a sonância.

Em qualquer caso, a sonância é sempre, do ponto de vista funcional, um ponto[12], qualquer que seja sua dimensão e duração de decaimento, no sentido de que seu comportamento predominante é a inércia que decorre de seu ataque/impulso inicial. A sonância mais eloquente desta função é a sonância do tam-tam, que aparece uma única vez em *Concretion*, sempre ao final, e por isso está fora do devir dos módulos. Ela tem a função de "ponto final" e encerramento do decurso temporal da obra.

Portanto, há que se ouvir em *Concretion* as diferentes gradações nas dimensões do bloco sonoro: seu peso, sua textura, seu corpo, seu timbre interno, sua duração, bem como as diferentes gradações de transição do som em direção ao silêncio: por truncamento, por extinção gradual de cada uma de suas alturas componentes. De fato, um bloco timbricamente heterogêneo apresenta diferentes tempos de decaimento para cada um ou alguns de seus componentes, como é o caso do primeiro bloco de **Ib**, como se vê na Fig. 1: Dó4 e Fá♯3 graves na celesta soam junto ao Fá4 e Dó5 do vibrafone, mas os sons da celesta provavelmente se extinguirão antes dos sons do vibrafone. Ou, ainda, o bloco de **IIb**, onde todos os sons estão no piano (Mi2, Ré3, Fá3 e Mi♭4), mas os três mais agudos são dobrados pelo vibrafone, e os dois mais agudos, pela celesta. Os tempos de decaimento dos mesmos tons em cada um destes três instrumentos são necessariamente diferentes, a menos que se busquem intensidades tais que os façam tender a extinguir-se na mesma velocidade.

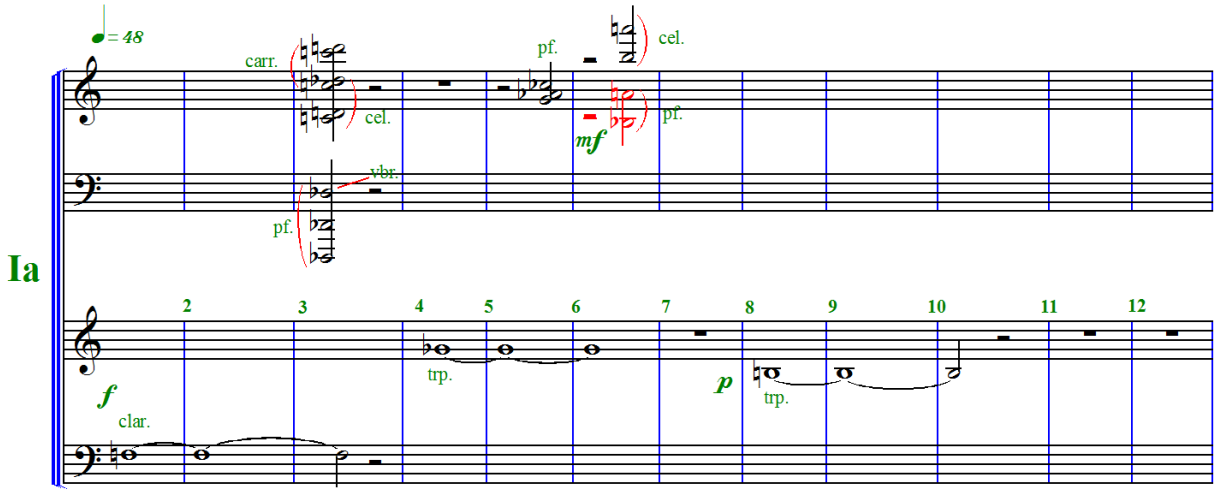
Como resposta às perguntas feitas acima, a diferença entre um bloco sonoro e um complexo sonoro reside no fato de que os complexos sonoros sugerem a experiência da

[12] Como dito mais acima, Koellreutter diferencia o ponto e a sonância pela duração da extinção sonora: rápida no ponto e lenta na sonância, havendo diversas gradações de duração entre um e outra. Permito-me observar que a **função** de ambos é a mesma, pois ambos tendem à extinção de suas vibrações após o impulso (ataque) inicial.

linearidade, em que seus componentes (linhas) são mais individualizados no tempo. Os complexos sonoros de *Concretion* são extremamente simples, enfatizam linhas individuais cujo devir – transformação ao longo do tempo – se limita à sua simples sustentação. Também as linhas se caracterizam pela inércia, pois elas mantêm a sua energia inicial inalterada até o fim, e, por isso, se limitam a uma única variação binária e elementar: elas apenas estão presentes ou ausentes, ligadas ou desligadas, sustentadas ou não sustentadas, existem ou não existem. Já os blocos sugerem a experiência da verticalidade do momento presente e são, **funcionalmente**, pontos sonoros, embora nem todos sejam pontos ou sonâncias; seu devir – transformação ao longo do tempo – é limitado a um ataque inicial de todos os seus componentes simultaneamente, seguido necessariamente pelo decaimento, o retorno à fonte de todos os sons (o silêncio). A curta duração do ponto permite a analogia mais próxima com o axioma do ponto geométrico, uma posição no espaço que não tem dimensão, nem volume, nem área. Mas também a duração do ponto mediamente longo e truncado ao final, assim como a duração prolongada da sonância, cuja extinção se dá lentamente, ambas também são expressivas do ponto geométrico. No caso da sonância, que se prolonga no tempo através de um decaimento lento, ela ainda é um evento sonoro fechado em si mesmo, no seu retorno ao silêncio. Ela apenas se apresenta como um ponto estendido, quase esférico, porque sua ressonância natural prolonga a duração daquilo que teria sido um ataque curto. De fato, apesar de sua reverberação, seu ataque é curto, pontual, enquanto seu decaimento, apesar de prolongado, é inexoravelmente inerte em seu processo de extinção. A inércia da linha reta e dos blocos é o que faz deles um som-silêncio.

O módulo fundamental e suas transformações

O módulo **Ia**, escolhido aqui como **representante** do módulo fundamental ao qual Koellreutter se refere (KOELLREUTTER, 1983a: 2), é uma *Gestalt* ou supersigno cujo princípio formativo é o da sobreposição de dois tipos de sonoridades contrastantes: blocos sonoros da percussão e complexos sonoros nos instrumentos de sopro. O módulo **Ia** está transcrito no Ex. 1 e pode ser comparado com o da Fig. 1, que contém a fotografia da partitura.



Ex. 1: Módulo **Ia**.

Pelo uso dos dois pentagramas onde as notas dos sopros estão escritas, a partitura original (na Fig. 1) indica claramente que as três linhas formam uma parte única, com as pausas colocadas entre os dois pentagramas, de modo a valerem tanto para a clave de Fá quanto para a de Sol[13]. Do mesmo modo, as duas pautas superiores valem para a sucessão dos blocos sonoros da percussão: o primeiro bloco está separado do segundo por uma longa pausa de oito unidades de tempo, sendo que a pausa entre o segundo e o terceiro é de apenas duas unidades de tempo.

Como alturas, as linhas correspondem à sucessão Fá3, Sol♭4 e Si3. Na percussão, há três blocos sonoros de diferentes densidades e tessituras. O primeiro forma um todo timbricamente heterogêneo instrumentado pelo piano, celesta e carrilhão que se utiliza de apenas três alturas diferentes, Dó, Ré e Ré♭, com dobramentos em uníssono e em oitavas; os nove sons que o constituem se distribuem numa tessitura de cinco oitavas e um semitom. O segundo bloco, de timbre homogêneo, é assinalado ao piano e tem três alturas diferentes, não dobradas, no registro médio (Sol4, Lá♭4 e Dó♭4), resultando numa estreita tessitura de quatro semitons. O terceiro, com tessitura de três oitavas menos um semitom, tem quatro sons sobre as alturas Si♭ e Lá, e é basicamente um som de piano com dobramento de celesta no registro agudo. Todos os blocos têm a mesma duração, de uma mínima (duas unidades de tempo, que é a semínima com MM = 48), e terminam por truncamento.

No todo, os três blocos e as três linhas retas são seis signos que formam o supersigno **Ia**. As três linhas retas formam um complexo sonoro no qual as duas primeiras linhas soam mais próximas uma da outra, pois compartilham a intensidade **forte** e se separam por uma pausa de duas semínimas (dois segundos e meio), ficando a última linha reta com um efeito contrastante devido à sua intensidade **piano** e separação maior, um silêncio de quatro unidades de tempo. Note-se que, entre a primeira (Fá3) e a segunda linha (Sol♭4), há dois fatores que tendem a desagregá-las: a diferença de registro, que é de treze semitons, e a de timbre, pois o Fá é produzido pelo clarinete, e o Sol♭ pelo trompete. Mas os fatores integradores são, aqui, mais fortes do que estas diferenças de registro e de timbre: intensidade *forte*, a curta separação da pausa, e a própria linearidade do Sol♭, que repete a linearidade do Fá, dando-lhe continuidade, por assim dizer, pois ambos os tons são da mesma natureza, a linha (lei gestáltica da continuidade). Quanto à terceira linha, esta se agrega às duas primeiras, apesar do silêncio que a separa das duas primeiras, apesar da lentidão da pulsação, e da longa duração das linhas produzirem a sensação de quase completa imobilidade (pois isto dificulta ao ouvinte a conexão dos eventos). O complexo sonoro engloba as três linhas num todo único, conforme tentarei explicar aqui. O decurso do complexo sonoro que elas realizam é um **contorno linear discreto** formado por três etapas: o Fá, o Sol♭ e o Si. Estas três etapas são momentos discretos porque estão separados por pausas (a primeira com duas e a segunda com quatro unidades de tempo), e este fato nos impede de tratar esta sucessão de alturas como um "movimento melódico", ou dizer que há um salto ascendente de treze semitons do Fá ao Sol♭ compensado por um salto descendente de sete semitons do Sol♭ ao Si. Entretanto, ao final do supersigno, tem-se a sensação de que o complexo sonoro engloba as três etapas num contorno linear familiar, que é justamente a sucessão de alturas onde a segunda é mais alta do que a primeira (o salto ascendente), e a terceira é mais grave do que a segunda, mas ainda um pouco mais aguda do que a primeira (compensação por movimento contrário, com o efeito de relaxar o salto ascendente). Portanto, se o surgimento do Sol♭ produziu um efeito de

[13] De fato, os Exs. 1 e 2 diferem da partitura original pela posição das pausas e pela substituição das longas por duas semibreves ligadas devido às limitações do software de notação utilizado para a produção dos exemplos.

tensão na linearidade (pois sucede o Fá grave e é mais agudo do que este), o Si produz o efeito de um relaxamento ao final do complexo sonoro, devido ao seu movimento descendente, e é esta sucessão de três alturas num tal contorno ascendente/compensado na direção oposta que nos é tão familiar desde os primórdios da monodia e que produz, no ouvido, um complexo sonoro de três linhas.

Os três blocos sonoros formam um decurso semelhante ao do complexo linear, pois, como o primeiro bloco tem uma tessitura e um "peso" muito maiores do que os dois seguintes, estes parecem resultar como ressonâncias do primeiro (apesar do extremo agudo do último bloco exceder ligeiramente o do primeiro). Portanto, a textura total do supersigno **Ia**, incluindo os blocos sonoros sobrepostos ao complexo linear, descreve um decurso onde um impulso inicial se tensiona, com a presença do primeiro bloco e a segunda linha aparecendo em registro mais agudo do que a primeira, e depois se dilui, com os outros blocos menores e a última linha aparecendo num registro "compensado", isto é, que está dentro da tessitura anterior. Ao terminarem os sons do supersigno, segue-se um longo silêncio de dez unidades de tempo, equivalente a doze segundos e meio, cujo efeito é separá-lo do próximo evento sonoro (módulo), configurando, assim, a conclusão do decurso temporal **Ia** como uma unidade estrutural perceptível de imediato[14] como um todo.

Referi-me à *Gestalt* observada em seu devir temporal como um **decurso temporal**, ou seja, a sucessão dos seus eventos sonoros, a disposição de suas linhas e blocos. O decurso de **Ia** não se mantém nos outros módulos, isto é, não se repete nos outros módulos da mesma forma: cada módulo tem o seu próprio decurso. **Ia** apresenta apenas **uma** disposição possível das linhas e blocos sonoros em justaposição e sobreposição. A diferença mais notável entre os módulos é justamente a diferente **disposição** das linhas e dos blocos, pois esta é uma questão vital na organização gestáltica deles, componentes da textura. Cada módulo apresenta uma nova disposição de seus elementos, como se estivessem brincando de variar suas posições. Através da análise da disposição dos componentes texturais, distingue-se o devir próprio de cada módulo, e a comparação deles identifica os procedimentos composicionais que os geraram. Deste modo, as transformações do módulo fundamental podem ser observadas através do estudo da disposição das linhas e blocos em cada módulo, pois este é o módulo fundamental como princípio formativo: como as linhas se sucedem, como elas se sobrepõem ou não, os silêncios que se formam no jogo das sobreposições de blocos, ressonâncias e silêncios. Linhas e blocos se integram e se agregam, se separam e se desagregam, mas sempre dentro de uma configuração que tende a ser percebida como um todo.

É interessante observar de que modo as linhas tendem a se integrar agrupando-se num único complexo sonoro nos diferentes módulos. Digo "tendem" porque alguns complexos de linhas podem ser vistos como exceção desta "regra". Exemplos que confirmam a tendência à integração das linhas são, primeiramente, os módulos **IIb** e **IIIe**, que apresentam, cada um, apenas uma linha, ou seja, complexos simples, de um só elemento. Em segundo lugar estão os blocos **Ib** e **IIId**, nos quais ocorre a sobreposição de duas linhas: em **Ib** elas formam um largo intervalo de

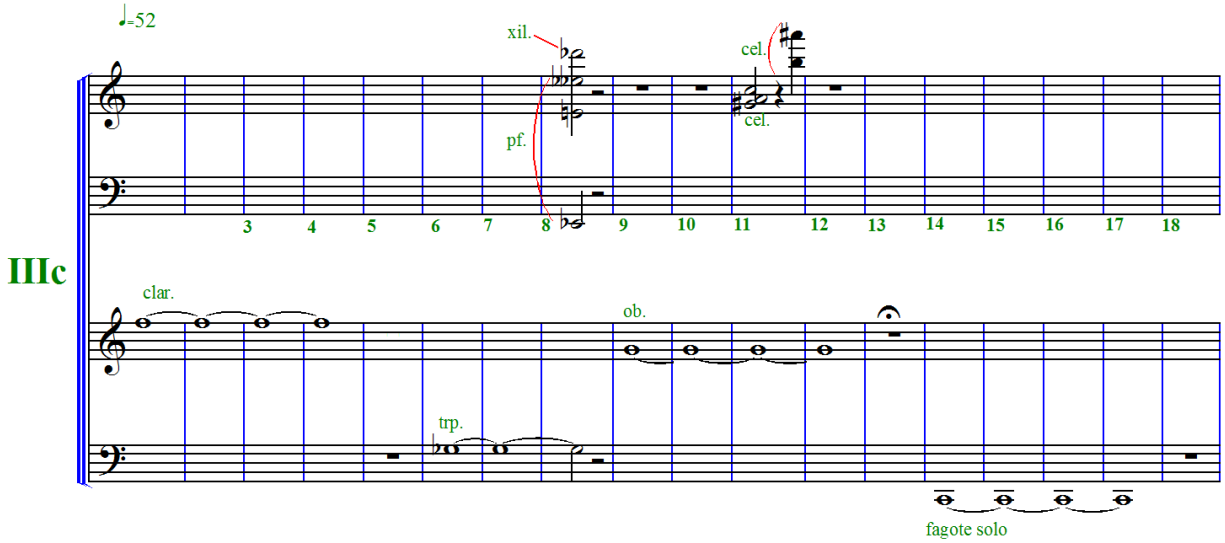
[14] "De imediato", aqui, equivale a uma extensão total de sessenta segundos (12 compassos de 4 semínimas com MM = 48), marcado pelo início do próximo módulo-seção.

onze semitons através de oitava e, em **IIId**, um estreito intervalo de dois semitons entre clarinete e oboé[15].

Dentre os módulos restantes, verificam-se três linhas justapostas nos módulos **Ia**, **IIa**, **IIIb**, e quatro no **IIIc**. Entre elas há pausas da duração de duas ou quatro unidades de tempo. Algumas destas pausas, em ambos os casos, não são perceptíveis como silêncio devido à ressonância do bloco sonoro a elas sobreposto. Esta ressonância age como elemento integrador das linhas e reforça a formação de um único complexo sonoro. Por outro lado, há pausas entre as linhas que soam como silêncio, isto é, durante as quais não há ressonâncias de um bloco sonoro. Os silêncios entre linhas mais frequentes são os de duas unidades de tempo. Estes são suficientemente curtos para não desagregá-las, mesmo dentro do contexto de lentidão, como se observa em **IIa**, por exemplo, entre o Lá♭2 grave do fagote e o Sol4 do oboé. Há pausas de quatro unidades de tempo que funcionam como silêncio em **Ia** e em **IIIc**. É aqui que se verifica pelo menos uma certa ambiguidade quanto às linhas poderem ser percebidas como separadas, resultando na formação de mais de um complexo sonoro no mesmo módulo. Foi visto anteriormente que a última linha de **Ia** se integra às linhas anteriores, mesmo com o silêncio de quatro unidades de tempo que a precede, devido ao contorno linear discreto familiar, semelhante ao do salto melódico ascendente compensado por salto na direção oposta da música tradicional, e ao timbre do trompete, que se mantém nas duas últimas linhas[16]. Em **IIIc** observa-se uma pausa de quatro unidades de tempo com *fermata* antes da última linha, um Dó2 no fagote solo, conforme demonstrado no Ex. 2. O silêncio que esta pausa representa funciona como elemento desagregador deste som do fagote, separando-o das sonoridades precedentes por mais do que quatro unidades de tempo. Além disso, contribui para esta desagregação o fato de que o som do fagote é muito mais grave do que todas as sonoridades anteriores, com exceção do tom mais grave do primeiro bloco (Mi♭3). Este tom, no entanto, é parte de um bloco no qual os outros tons estão localizados no registro médio agudo, entre Mi4 e Ré♭6, além do que, precede o som do fagote em 24 semínimas (MM=52). Esta grande distância que os separa, junto à predominância de sons médios/agudos deste bloco e dos dois outros que se seguem, separa, na percepção do ouvinte, o Dó2 do fagote de todos os outros sons do módulo. Compreendo que este som também seja percebido como uma linha isolada das outras, não pertencente ao complexo sonoro constituído pelos tons Sol♭3 (trompete), Fá5 (clarinete) e Sol4 (oboé), tanto por causa da diferença de timbres quanto pela de registro e pelo fato de que o fagote é solista, o que faz deste um som de corpo mais rarefeiro do que o som das outras linhas, nas quais há três trompetes, três clarinetes e três oboés tocando em uníssono.

[15] Na gravação do LP do selo Tacape ocorre a sobreposição do Ré♭ do trompete (tocado por um violoncelo) com um Dó meio tom abaixo, mas isto não está na partitura.

[16] Exemplificando a nota 15 acima, sobre as diferenças entre gravação e partitura que afetam a estrutura e sua percepção, verifica-se, no módulo **Ia**, que a substituição, na gravação, do trompete pelo oboé no Sol♭ separa este som/linha ainda mais da linha reta seguinte, o Si do trompete, ao criar uma separação tímbrica que não está na partitura. Isto enfraquece, na gravação, a integração desta última linha com as duas anteriores, enfatizando a separação decorrente da pausa de quatro unidades de tempo, da intensidade *piano*, e pelo fato de que este último som é o único ao qual não se sobrepõe um bloco sonoro. Reitero que minha análise não se baseia na gravação, mas sim na partitura disponível e nos princípios da *Gestalt*.



Ex. 2: Módulo **IIIc.**

Coloca-se, então, a questão: quantos complexos sonoros existem em **IIIc**, um ou dois? Embora a pergunta pareça ser procedente, chegar a uma resposta definitivamente conclusiva a este respeito não conduz a uma apreciação compatível com a estética de *Concretion*, que se propõe como oportunidade para o ouvinte experienciar uma relatividade e uma imprevisibilidade através de um código composicional que cria um decurso musical de tendências e possibilidades, como diz o autor, multidirecional, que renuncia a pontos fixos de referência (KOELLREUTTER, 1983a: 2). Neste aspecto, o módulo **IIIc** é bastante representativo.

IIIc é o módulo mais longo, com 83 segundos de duração[17], enquanto os outros módulos mais longos tem 74 segundos (**Ib**) e 60 segundos (**Ia**, **IIa**, **IIIb** e **IIId**). Além disso, **IIIc** segue um decurso muito parecido com o de **Ia** pela disposição dos blocos em relação às linhas. Em ambos ocorre o mesmo número de blocos sonoros (três), os dois últimos mais próximos um do outro do que o primeiro do segundo; estes blocos ocorrem em uma sequência semelhante em termos de variação de registro. O conteúdo intervalar e a disposição das alturas nos blocos respectivos são muito semelhantes: o primeiro em **Ia**: Dó, Ré♭, Ré [0,1,2]; em **IIIc**: Ré♭, Mi♭♭, Mi♭, Mi [0,1,2,3]; o segundo em **Ia**: Sol, Lá♭, Dó♭ [0,1,4]; em **IIIc**: Sol♯, Lá, Dó [0,1,4]; o terceiro em **Ia**: Lá, Si♭ [0,1]; em **IIIc**: Si, Lá♯ [0,1]. O contorno das linhas em **Ia** (Fá – Sol♭ – Si, [0,1,6]) se apresenta como um intervalo linear discreto de treze semitons ascendente seguido de sete semitons descendentes e aparece repetido por transposição um semitom acima nas últimas três linhas de **IIIc** (Sol♭ – Sol – Dó, [0,1,6][18]). A partir do Sol♭ do trompete, portanto, este módulo parece repetir **Ia** quase literalmente, porém num respiro mais amplo, devido às durações das linhas serem ligeiramente mais longas, devido à pausa que precede o último som ser alargada pela *fermata*, e devido à expansão intervalar entre o penúltimo e último tons (sete semitons em **Ia** e sete semitons através de oitava em **IIIc**). Acrescentada a esta estrutura "tipo **Ia**" está um dos elementos diferenciais mais importantes de **IIIc**: uma linha sobre um Fá agudo no clarinete, separada do Sol♭ por uma

[17] Para Koellreutter, que está interessado num tempo vivido, a experiência do tempo musical não é uma simples questão de duração em termos de minutos e segundos. Mas mesmo sua definição de proporção (proporção é a "relação entre coisas ou quantidades de elementos") reflete a importância do aspecto quantitativo do qual ele ainda se serve, neste período de sua vida, para gerar um tempo "concreto".
[18] O conjunto total de **IIIc** é outro: Fá-Sol♭-Sol-Dó [0,1,2,7].

pausa de quatro unidades de tempo. É como se **IIIc** fosse um **Ia** expandido ou alargado, com acréscimo de uma linha inicial.

Mas há outros pontos de vista possíveis. Um deles resulta de considerar as linhas iniciais e finais como uma espécie de moldura. Ambas se separam do "miolo" por diferença de tempo (a pausa de quatro unidades de tempo, sendo a última estendida pela *fermata*) e de registro (a primeira, aguda e a última, grave, enquanto os tons do meio estão no registro médio). É durante as linhas do meio que se sobrepõem os blocos sonoros, sugerindo, assim, uma estrutura simétrica onde uma textura central de linhas e blocos ocorre entre duas linhas isoladas.

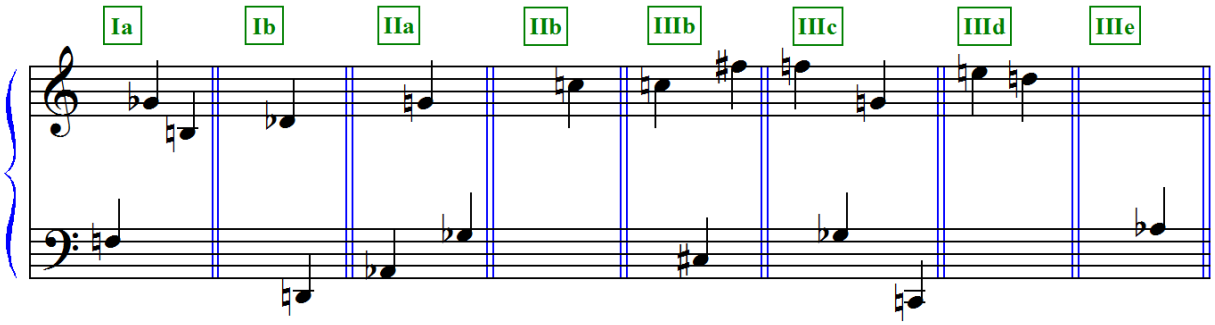
Outro ponto de vista surge ao considerar a pausa final do módulo, que, excepcionalmente curta, tem apenas quatro tempos. Se **IIIc** é seguido por **IIa**, ocorre um efeito de continuidade que resulta na integração dos dois módulos. Isto acontece porque este silêncio final de **IIIa** tem esta curta duração, e pelo fato de **IIa** começar com uma linha (Lá♭2) no mesmo registro grave dos três fagotes em uníssono.

Koellreutter nos convida a "**perder** o senso da forma" e, por isto mesmo, suas *Gestalten* trazem como possibilidade a flexibilidade de reagrupamentos. Não se trata de módulos estanques, mas de módulos passíveis de se "recomporem" dependendo de como se sucedem uns aos outros.

Retornando, então, à comparação dos módulos como variações da disposição dos componentes texturais, verifica-se que há módulos em que as linhas iniciam e terminam o módulo, enquanto os blocos se limitam a se sobrepor a elas aproximadamente na parte central dos complexos sonoros por elas formados (**Ia**, **IIIb**, **IIIc**), como se observa no Ex. 1 para o módulo **Ia**. O módulo **IIId** parece inverter esta disposição: nele, os blocos aparecem no início e no fim, e as linhas surgem entre eles. Alguns módulos começam com linhas e são finalizados por blocos, como se estes colocassem um "ponto final" ao decurso das linhas (**Ib**, **IIIe**), enquanto noutros a linha inicial é quase imediatamente seguida por blocos (**IIa**, **IIb**). Os módulos **Ic** e **IIIa** são feitos apenas de blocos sonoros na percussão.

Alguns módulos têm em comum um sentido ascendente na sonoridade dos blocos; isto é, considerando o registro dos blocos, se o primeiro bloco de um módulo é agudo, o último é mais agudo (**Ia**, **Ib**, **IIIc**). Para este efeito, ambos os extremos de registro, grave e agudo, são considerados: não basta que o som mais agudo do bloco mais agudo seja mais agudo que o som mais agudo do bloco mais grave: também o som mais grave do bloco mais agudo deve ser mais agudo do que o som mais grave do bloco mais grave. Outros módulos têm um sentido descendente (**IIb**, **IIIb**, **IIIe**), e outros apresentam uma curva mais complexa, ziguezagueante (**Ic**, **IIa**, **IIIa**, **IIId**). Por outro lado, em muitas ocasiões (**Ib**, **Ic** etc., como se vê na Fig. 1), um bloco se sobrepõe ao bloco sonoro anterior, dando a sensação de que se trata de apenas um bloco, que se apresenta em duas ou mais etapas.

Quanto aos contornos resultantes das linhas dos complexos sonoros (que não podem ser identificados como melodias, mas sim como contornos lineares discretos), observam-se (Ex. 3) aqueles imóveis (**IIb** e **IIIe**), os descendentes (**Ib**, **IIId**) e os ziguezagueantes (**Ia**, **IIa**, **IIIb**, **IIIc**). Nestes últimos percebe-se a presença do conjunto [0,1,6] unificando a organização das alturas de **Ia**, **IIIb** e **IIIc**, este último, como foi visto, incluindo [0,1,6] mais o Fá, o que resulta no conjunto [0,1,2,7]. O semitom unifica todos os módulos com mais de uma altura, mas especialmente **Ib**, **IIa** e **IIId**.



Ex. 3: Contorno linear discreto dos complexos sonoros em cada módulo.

Tempo concreto

Ao comparar o módulo **Ia** com todos os outros, verifica-se que, exceto pelos diferentes conteúdos intervalares dos blocos e complexos sonoros e pela disposição dos componentes texturais, o decurso musical tende fortemente a permanecer inalterado. O primeiro exemplo desta tendência é a própria contraposição de complexos e blocos sonoros, visto que ela está presente em todos os módulos, exceto nos módulos **Ic** e **IIIa**, que não apresentam linhas retas nos instrumentos de sopro. Por outro lado, vale notar que não há módulos que excluam blocos sonoros[19].

Pelo seu caráter de exceção, a ausência de linhas em **Ic** e **IIIa** indica um importante evento diferenciador com relação aos outros módulos, mas Koellreutter não se aproveita disto para exacerbar a presença dos blocos destes módulos ou dramatizar este evento, e esta importância termina por se tornar numa diferença sutil, pois os blocos continuam sob o mesmo tratamento que lhes é dado nos módulos onde blocos e linhas se sobrepõem. De fato, é preciso uma escuta muito atenta, mergulhada **naquilo que há para se ouvir** em *Concretion*, para que este evento diferenciador seja percebido como contraste. O que há para se ouvir nestes módulos onde as linhas estão ausentes? Nos sete compassos de **Ic**, que é o mais curto de todos os módulos (dura 16 segundos, com MM = 104), trata-se do timbre homogêneo, com predominância do piano, embora estejam presentes também a celesta e o vibrafone, numa intensidade *piano*. Em **IIIa**, cuja duração é o dobro (32 segundos em oito compassos, com MM = 60), trata-se de blocos mais ricos em timbres diferenciados, pois todos os instrumentos de percussão, com exceção do tam-tam, são utilizados, numa intensidade *forte* que termina *piano* no último bloco. De qualquer modo, a questão é que a ausência de linhas em **Ic** e **IIIa**, em vez de se constituir num contraste evidente, traduz-se apenas como um detalhe sutil, o que atenua sua distinção entre os outros módulos, onde a sobreposição de blocos e linhas permanece como regra.

A tendência à permanência também se verifica na tessitura das linhas dos instrumentos de sopro: existem apenas dezenove linhas em todos os módulos de *Concretion*, e nove delas se encontram no registro médio entre Fá3 e Sol4 (ver Ex. 3 acima). Um intervalo de cinco semitons separa esta tessitura da tessitura mais aguda formada pelas seis linhas entre Dó5 e Fá♯5. A tessitura grave, com apenas três linhas, fica entre Dó♯3 e Dó2, quatro semitons abaixo da

[19] Este fato pode ser uma reminiscência da versão original da peça, que é apenas para instrumentos de percussão. Se for este o caso, a diferença entre linhas e blocos ainda não teria se tornado clara para Koellreutter no tempo da composição original. Para sair do campo especulativo, seria necessário conhecer a partitura original.

tessitura média. Já os blocos ocupam uma tessitura bem mais ampla do que as linhas, mas não chegam a explorar os registros superagudo (acima de Dó7) e supergrave (abaixo de Ré♭1)[20] do piano. A tendência geral das linhas e blocos é, portanto, a de permanecer numa mesma faixa de registro, ampla que seja, de tons médios, agudos e graves, mas nunca superagudos ou supergraves[21].

Já foi visto acima como a organização das alturas permanece fiel, embora não estritamente, a certos intervalos, tanto nas linhas como nos blocos. As linhas enfatizam contornos onde os intervalos de um semitom (intervalos 1) se justapõem a intervalos de cinco (intervalos 5) ou sete semitons (intervalos 7), ou de seus equivalentes expandidos através da oitava. Os blocos enfatizam *clusters* cromáticos de disposição larga com os intervalos 10, 11 ou 13, em vez do intervalo 1, muitas vezes combinados com o intervalo 4 ou 8[22]. Isto significa que o conteúdo intervalar das linhas e dos blocos é limitado, havendo pouca diversidade no uso de intervalos.

Todos estes elementos (predominância da contraposição de blocos e linhas, organização de alturas limitada a um certo conteúdo intervalar, e formação de contornos lineares, tessitura e registro discretos e limitados em seus âmbitos) contribuem para uma organização temporal cujo resultado é tender à estase ou à imobilidade. Tendem à estase pela falta de drama, de conflito, de grandes contrastes, pela redundância e repetição, mesmo que sempre diferente, de seus materiais.

Mas há um outro componente textural no qual a estase de *Concretion* se verifica de maneira ainda mais evidente: a sua rítmica. É correto associar o estilo de Koellreutter ao pontualismo[23] pós-weberniano, tendência estilística dos anos 1950 presente em peças como *Polifonica-Monodica-Ritmica* (1951), de Luigi Nono (1924-1990), ou *Kreuzspiel* (1951), de Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Mas os sons e os silêncios de Koellreutter são muito mais longos, não mais resultando no mesmo tipo de pontualismo, e sim num estado de coisas muito mais alargado e estendido. A sensação do ouvinte é a de sons que se movem em câmera lenta, num pontualismo "borrado", como os pontos de tinta num mata-borrão.

---

[20] Em verdade, o único bloco a conter o Ré♭1 é o primeiro bloco de **Ia**. Todos os outros blocos de *Concretion* têm como som mais grave algum tom acima de Ré♭2.

[21] A percepção de quão grave é um som depende de inúmeros fatores, é sempre relativa ao que se ouviu antes e ao que se ouvirá depois, e é relativa ao timbre e ao registro de cada instrumento ou combinação de instrumentos escolhida. A utilização de tons limites de um mesmo instrumento, como o som mais grave do fagote (Dó2), resulta, como princípio geral de orquestração, especialmente em músicas para instrumento solo ou para pequenos grupos instrumentais, no efeito de estes tons parecerem ser mais graves (ou mais agudos, no caso do registro extremo agudo) do que realmente são pela posição que ocupam na escala geral. Em *Concretion*, o uso destes tons limites é estritamente controlado com o intuito de produzir apenas uma diferença sutil da linha em questão na textura geral, evitando ressaltá-la dramaticamente. Isto não significa que o compositor não tenha se valido de efeitos dramáticos nesta ou noutras composições. Especificamente em *Concretion*, este papel é mais presente nos blocos sonoros. A obra propõe uma nova dimensão do dramático através de uma poética de extrema contenção de meios expressivos que inclui grandes exceções às regras estabelecidas (como excluir linhas nos módulos **Ic** e **IIIa**), mas que não resultam num drástico contraste.

[22] Conforme a teoria pós-tonal, refiro-me aos intervalos pelo seu número de semitons; intervalo 1 = segunda menor, intervalo 5 = quarta justa, e assim por diante.

[23] A textura e a técnica da música **pontualista** nada têm a ver com o pintor impressionista Georges Seurat (1859-1891) e sua técnica **pontilhista**. O termo "pontilhismo", que se popularizou através de diversos livros (por exemplo, o excelente *The New Music*, de Reginald Smith-Brindle, e até mesmo *The Music of Karlheinz Stockhausen*, de Robin Maconie), é equivocado ao se referir à textura esparsa de pontos desconexos da música pós-weberniana. Stockhausen, um dos iniciadores desta tendência, narra no artigo *Es geht aufwärts*, em seu *Texte zur Musik 1984–1991*, v. 9, que o termo *"punktuelle Musik"* ("música pontual" ou "pontualismo"), que ele aplicava às suas composições *Kreuzspiel*, *Spiel* para orquestra, e *Schlagquartett*, dentre outras, foi imediatamente traduzido na França para *"pointillisme"*, gerando o equívoco (WORLD LIBRARY FOUNDATION, 2018).

A textura amétrica e sem pulsação perceptível, os longos silêncios, as longas linhas retas e imóveis, e as sonâncias e blocos sonoros de *Concretion* levam o ouvinte à sensação de que o tempo está parado, ou que passa muito lentamente. A palavra "lentidão", de fato, não é a melhor possível para descrever este estado de coisas. Na realidade, a pulsação pode não existir para o ouvinte, mas, pelo menos para os músicos envolvidos na performance, ela **existe** e precisa ser seguida estritamente para que se obtenha com precisão o resultado amétrico e atemporal desejado. Mas não parece justo, fenomenologicamente, falar de um andamento lento em *Concretion*. Um andamento lento é percebido na música anterior a 1950 como uma pulsação com baixo valor metronômico. Numa composição onde a direcionalidade melódica ou rítmico-melódica é substituída pelas estruturas multidirecionais (*Gestalten*), a lentidão entendida como **andamento lento** se transforma ou é superada por um senso de alargamento ou ausência de tempo. Passo a me referir a esta característica – a "lentidão" ou senso de tempo alargado – aproveitando-me de um termo que Koellreutter usa nas notas de programa da gravação: **tempo concreto**, entendendo por isto um devir musical amétrico que se percebe como sem pulsação, um **tempo alargado** ou **estendido**, no qual passado, presente e futuro perdem o sentido – que, de resto, vale para todas as composições de Koellreutter a partir de *Concretion*, inclusive.

Tecnicamente, o tempo concreto é produzido nesta obra primeiramente pelo uso da semínima como unidade de tempo e elemento fundador (*chronos protos*, nos termos do teórico grego Aristóxeno, nascido por volta de 370 A.E.C.[24]) das durações sobre ela calculadas, com valores metronômicos baixos/médios, maiores ou iguais à duração de um segundo: **Ia**, **IIa** e **IIId** (MM = 48); **Ib**, **IIIb** e **IIIc** (MM = 52); **IIb**, **IIIa** e **IIIe** (MM = 60); mas tendo como exceção o surpreendente e "velocíssimo" **Ic** (MM = 104). A esta pulsação combinam-se sons e silêncios de longa duração, o que resulta, para o ouvinte, na sensação de que não há uma pulsação. Mas é o **ritmo** alargado da sucessão dos sons que mais importa para a formação do tempo concreto. Tudo parece estar acontecendo em câmera lenta devido a estes dois fatores. Falarei primeiramente das durações para, em seguida, abordar o ritmo.

A respeito da textura dos módulos, o autor fala de "pontos, linhas e campos dentro de uma ordem preestabelecida de proporções" (KOELLREUTTER, 1983a: 2). Estas proporções determinam a limitada gama de valores de tempo conferidos a silêncios e sons. A Fig. 2 mostra os valores positivos na partitura que representam as durações em semínimas das linhas e blocos:

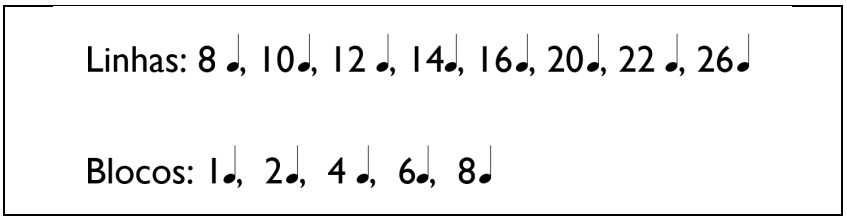


Fig. 2: Valores positivos em *Concretion 1960*.

Verificam-se, na partitura, oito ocorrências de linhas com 16 unidades de tempo (semínimas), três de linhas com 10, duas com 20 e duas com 8, sendo todas as outras linhas (com 12, 14, 22 e 26 tempos) limitadas a apenas uma ocorrência cada uma. Portanto, uma alta

[24] A.E.C. = antes da Era Comum.

porcentagem do total das dezenove linhas existentes em *Concretion*, a saber, treze linhas, tem 12 ou mais semínimas de duração. As oito linhas com 16 semínimas, quase a metade do total de dezenove linhas, têm uma duração variável de acordo com o valor metronômico do módulo: quando MM = 48, equivalem a 20 segundos; com MM = 52, têm pouco mais de 18 segundos, com MM = 60, equivalem a 16 segundos. O som mais longo, com 26 tempos, equivale a 30 segundos. Estes dados demonstram que as linhas tendem a ser sons de longa duração. Demonstram também que, como as linhas apenas sustentam estes sons, raramente se sobrepõem umas às outras e frequentemente estão separadas por pausa. O ouvinte vivencia, a cada som, a **expectativa** de que este termine, sua escuta dirigindo-se ao mesmo tempo à escuta do corpo deste som e também à espera de sua interrupção. Tudo isto resulta numa sensação de tempo alargado, pois não nos parece que o tempo demora mais a passar quando estamos esperando ou temos uma expectativa?

Como foi visto anteriormente, os blocos sonoros não são sons sustentados como as linhas, mas pontos sonoros de dois tipos: os que terminam por intervenção (corte) do músico e os que se extinguem naturalmente, dentre os quais estão as sonâncias, que se extinguem lentamente, e nas quais pode ocorrer uma discrepância entre duração escrita e duração efetiva. No caso dos blocos sonoros cujos valores temporais são abertos (com ligaduras abertas) na partitura, não se sabe ao certo quando termina a ressonância e quando se inicia o silêncio que a segue, pois ela vai se dissolvendo gradualmente no silêncio, muitas vezes antes mesmo da duração escrita terminar. Além disso, como vimos anteriormente, os diferentes sons que compõem um mesmo bloco podem ter tempos de decaimento diferentes devido à sua heterogeneidade tímbrica, produzida por diferentes instrumentos de percussão. Por isso, em vez de discutir a duração efetiva dos blocos sonoros, que resultaria apenas em considerações quantitativas e inúteis, mais importante é considerar a contribuição dos blocos sonoros na criação do ritmo do tempo concreto. Os blocos são eventos pontuais, pois o momento mais importante de um bloco sonoro é o seu ataque inicial, a partir do qual só existem ressonâncias decaindo por inércia ou por intervenção do músico. Este caráter "definitivo" do bloco sonoro é o que faz dele um ponto sonoro; se este ponto adquire dimensões que, na definição matemática de ponto, não existem, é porque o tempo alargado os transforma em borrões, mas esta duração prolongada dos pontos nada lhes acrescenta em termos de movimento (ritmo). Muito pelo contrário, acrescenta sim à sensação de inércia. A apreciação qualitativa de **como** cada bloco sonoro penetra o silêncio mais ou menos gradualmente faz parte desta estética contemplativa do próprio silêncio, mas seu aspecto quantitativo é irrelevante para compreendermos como se constrói o **ritmo** do tempo concreto.

Quanto às durações dos valores negativos ou pausas na partitura, verificam-se dois tipos: aquelas que não se ouvem devido à sobreposição delas com sons e aquelas que se ouvem como silêncios porque não há nenhum som que se sobreponha a elas. Neste último tipo, há os silêncios internos ao módulo-seção, que ocorrem entre blocos e linhas, e o silêncio final do módulo-seção, que ocorre entre sons de módulos-seção diferentes. Uma descrição de todos os valores negativos escritos na partitura é fenomenologicamente irrelevante. As pausas não perceptíveis como silêncio são, porém, importantes para determinar o ritmo de sucessão dos sons (linhas **e** blocos), e, por isso, tratarei delas mais adiante, quando comentar o ritmo. Por ora, limito-me a mostrar a duração dos valores negativos que são percebidos como silêncio na Fig 3:

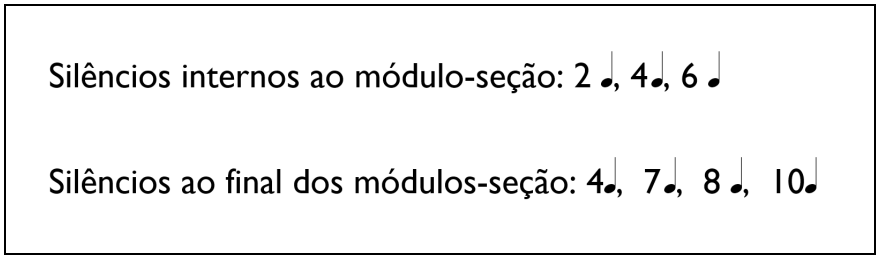


Fig. 3: Valores negativos percebidos como silêncio em *Concretion 1960.*

Como elementos formativos do tempo concreto, os silêncios produzem uma tensão e expectativa que os "elevam" à condição de som; não se trata de repousos, mas sim de esperas, momentos de muita expectativa. Quanto mais longo o silêncio, maior é a tensão produzida por ele; mais próximo fica o ouvinte de vivenciar aquilo que "se encontra atrás dos signos musicais". A função dos silêncios não se limita simplesmente a criar uma separação dos signos uns dos outros (nos silêncios internos ao módulo) e dos módulos uns dos outros (nos silêncios finais de cada módulo). Esta função resulta diretamente na formação das *Gestalten*, pelo contraste dos silêncios com os sons, pois os silêncios são uma "ausência" de som do ponto de vista positivista, mas, por serem silêncios carregados de expectativa, eles têm uma presença existencialmente equivalente à das linhas e dos blocos sonoros. Ao definir silêncio, Koellreutter o identifica como um "meio de expressão que tende a causar tensão por causa da expectativa, e que, na Estética moderna o som não pode ser separado do espaço 'vazio' do silêncio em que ocorre"; o silêncio é uma "sensação causada por monotonia, índice alto de redundância, reverberação, simplicidade, austeridade, delineamento etc." (KOELLREUTTER, 1990: 119).

Conclui-se que as longas durações das linhas e dos silêncios, combinados à imobilidade dos sons das linhas e blocos, geram um alto grau de expectativa. A participação dos blocos nesta textura estática se torna mais evidente ao considerarmos a sucessão dos blocos e linhas, ou seja, o ritmo criado por estes componentes estruturais.

O que seria, então, o **ritmo**? Entendo que o ritmo musical é, simplesmente, a qualidade do devir sonoro. Esta qualidade do devir – movimento (*kínesis*), mudança (*metabolé*) – é perceptível e resulta de um princípio ativo ordenador (*lógos*). A associação entre ritmo e movimento é muito antiga, como se vê em *Leis*, de Platão – "à ordem (*taxei*) no movimento (*kineseōs*) foi dado o nome de ritmo"[25] (PLATÃO, 1961: 1261, §665a, tradução nossa). O ritmista Olivier Messiaen (1908-1992) ressalta a característica primitiva desta associação afirmando que o ritmo vem do movimento das ondas do mar: um movimento que se repete, mas que é sempre diferente[26] (MESSIAEN, 1994: 39). Ritmo é movimento, mas um movimento ordenado[27]. Em *Concretion*, cujas linhas e blocos sonoros são imóveis, este decurso se estabelece predominantemente pelo movimento causado pela sucessão dos sons, e esta sucessão é determinada pelos **intervalos de tempo entre os ataques** dos sons (linhas **e** blocos)

[25] "Order in movement is called *rhythm*" (PLATÃO, 1961: 1261, §665a).

[26] "Le rhythme est issu des mouvements dês flots, des ondulations dês vagues de la mer. Il se rattache donc primitivement au mouvement, mais au mouvement repete avec dês variantes toujours nouvelles; c'est-à-dire à l'infini de la périodicité irrégulière ... c'est la *variation perpétuelle*" (MESSIAEN, 1994: 39).

[27] Assim como o conceito de música sempre inclui a questão da ordem que compõe a música, permitindo a ideia de cosmologia musical, baseada na analogia entre composição e cosmos, ordem musical e ordem cósmica (sobre isto, cf. IRLANDINI, 2012b, 2018).

contíguos, pois o que acontece após o ataque (ressonância, nos blocos, e sustentação, nas linhas) se torna muito menos relevante.

O sistema *time point* de Milton Babbitt (1916-2011) pode servir aqui para corroborar esta afirmação. Nele, a noção de intervalo de tempo está intimamente ligada à de intervalo de alturas: um intervalo de tempo é a distância temporal entre dois pontos no tempo (*time points*), assim como um intervalo de alturas é a distância espacial entre dois pontos no espaço sonoro. Um ponto no tempo é

> […] simplesmente uma *localização* no fluxo do tempo. Em música, uma tal localização só é reconhecível se for definida por um *evento*. Tal evento pode ser o início de algo (como um ataque), o fim de algo (como uma cessação), o ponto no qual algo muda […], mas o evento mais comum de todos que define a localização de um ponto de tempo na música será […] o *ponto de ataque* de uma nota[28] (WUORINEN, 1979: 131, tradução nossa, grifos do autor).

De acordo com estas considerações, a questão das durações das linhas no estudo do ritmo de *Concretion* se torna menos importante, pois, como elas são apenas a sustentação do som inicial, comportam-se de modo muito semelhante ao dos blocos, isto é, carregam um índice muito baixo de movimento, talvez até mesmo mais baixo do que o dos blocos, cujo devir é extinguir-se gradualmente, enquanto que o devir delas, linhas, consiste em permanecer como estavam, na simples manutenção de seu próprio tônus inicial. A rítmica melhor se verifica no estudo dos intervalos de tempo entre os ataques dos sons, pois se traduz no maior ou menor alargamento da disposição das linhas e blocos no decurso dos módulos.

Por outro lado, como os silêncios (pausas sem sons a elas sobrepostos) estão carregados de significado musical, também os "ataques dos silêncios" precisam ser levados em consideração como se fossem ataques de sons. Como disse Koellreutter, "o som é silêncio e o silêncio é som". A sustentação pelo sopro constante na mesma intensidade do início ao fim das linhas gera nelas uma tensão, por mínima que seja, que, uma vez interrompida, valoriza a pausa que se segue a elas, quando esta pausa acontece sozinha, sem sonoridades a ela sobrepostas. Ou seja, o silêncio que sucede uma linha (ou um bloco) é **ouvido** como evento sonoro nos casos em que este silêncio é tudo o que ocorre na textura. Já as pausas que não são silêncio, por estarem sobrepostas a outro som ou às ressonâncias de um bloco, estas se incorporam ao ataque do som que as precede. Assim, elas não são consideradas como evento[29], pois não chegam a constituir um novo estímulo (ataque) sonoro, nem mesmo uma cessação, visto que o outro som a elas sobreposto permanece vibrando.

---

[28] "What is a time point? Simply a *location* in the flow of time. In music, such a location is only recognizable if it is defined by an *event*. Such an event may be the beginning of something (like an attack), the end of something (like a release), the point at which something changes ... But by far the most common event that defines location of a time point in music will be the first one just mentioned – the *attack–point* of a note" (WUORINEN, 1979: 131).

[29] Que não se constituíssem como evento não é inteiramente verdade, pois, mesmo com o som sobreposto ainda vibrando, o momento em que a linha cessa é percebido. A decisão analítica, neste caso, é desconsiderar este evento porque ele está num nível inferior na hierarquia dos eventos rítmicos e, por isso, não afeta a rítmica de modo relevante para o que está sendo considerado. Tampouco a cessação de um som sucedido de silêncio precisa ser considerada como importante ritmicamente, pois é o "ataque" do silêncio que a supera em importância como evento.

A Tab. 1 mostra um comparativo indicando quantas linhas, blocos e silêncios ocorrem em cada módulo. Esta informação é importante na determinação do ritmo, que depende, entre outras coisas, da quantidade de eventos sonoros em questão.

	Ia	**Ib**	**Ic**	**IIa**	**IIb**	**IIIa**	**IIIb**	**IIIc**	**IIId**	**IIIe**
Linhas	3	2	0	3	1	0	3	4	2	1
Blocos	3	2	3	5	2	2	2	3	5	2
Silêncios	3	2	2	2	1	2	2	4	4	1

Tab. 1: Quantidades de eventos sonoros nos módulos.

Entre outras coisas, o que a Tab. 1 não informa é que os módulos têm durações diferentes, não só por variarem o número total de unidades de tempo, como também a velocidade desta unidade de tempo (andamento). Só é possível comparar densidades texturais horizontais observando quantos eventos sonoros ocorrem num mesmo intervalo de tempo. O mais simples é começar pelos blocos que têm a mesma velocidade na unidade de tempo: **Ia**, **IIa** e **IIId** (MM = 48); **Ib**, **IIIb**, **IIIc** (MM = 52); **IIb**, **IIIa**, **IIIe** (MM = 60); **Ic** (MM = 104). A Tab. 2 dá uma nova perspectiva à situação:

	Ia	**IIa**	**IIId**	**Ib**	**IIIb**	**IIIc**	**IIb**	**IIIa**	**IIIe**	**Ic**
MM	48	48	48	52	52	52	60	60	60	104
Número de compassos	12	12	12	16	13	18	8	8	8	7
Duração efetiva em segundos	60"	60"	60"	73,8"	60"	83"	32"	32"	32"	16"

Tab. 2: Duração dos módulos.

Todos os módulos com MM = 48 têm a duração de 60 segundos, enquanto todos com MM = 60 têm duração de 32 segundos. Na Tab. 3 a seguir aparecem, para cada módulo com MM = 48, números que representam o intervalo de tempo que separa cada evento sonoro contíguo, a saber, o ataque de um som ou o "ataque" (início) de um silêncio (e não a duração de cada silêncio e cada som):

Ia	Fá	8	bloco	2	silêncio	2	Sol♭	6	bloco	4	bloco	2	silêncio	4	Si	10	silêncio	10				
IIa	Lá♭	2	Dó[30]	2	bloco	4	bloco	6	silêncio	2	Sol	2	bloco	2	bloco	8	Sol♭[31]	16	silêncio	4		
IIId	bloco	2	silêncio	2	bloco	2	silêncio	6	Ré-Mi	18	bloco	4	bloco	2	silêncio	4	bloco	1	silêncio	7		

Tab. 3: Comparação dos módulos com MM = 48.

[30] O tom Dó trata-se de um som isolado no vibrafone, com ligadura aberta: uma sonância feita de uma só altura.

[31] O tom Sol♭, no bloco IIa, trata-se de uma linha no clarinete solo, com ligadura aberta. Como não há sonâncias feitas por instrumento de sopro, esta ligadura é provavelmente reminiscente da versão original para percussão, que, por engano, não foi retirada quando de sua transferência para o clarinete.

Portanto, conforme a Tab. 3, em **Ia**, a primeira linha (som Fá no clarinete) é sustentada por 10 semínimas, mas o primeiro bloco (piano, vibrafone, celesta e carrilhão) que a sucede tem início depois de 8 semínimas, sobrepondo-se ao Fá. Este bloco soa por duas semínimas, é então truncado (pois não há indicação de *lassez vibrer*, nem ligaduras abertas) ao mesmo tempo em que a linha também é truncada (este fenômeno, a saber, de um bloco sonoro com duas semínimas de duração ser truncado simultaneamente com a linha que já está soando de antes, ocorre diversas vezes em *Concretion*), depois do que se ouve um silêncio de duas semínimas, seguido pelo Sol♭ do trompete, e assim por diante.

A Tab. 3 mostra alguns fatos interessantes: os blocos se concentram nos primeiros sete compassos de **Ia** e do mesmo modo em **IIa**, porém começando aqui apenas no terceiro compasso, algo que é também muito visível na partitura. Ambos os módulos em questão terminam com uma linha no registro médio/grave seguida de silêncio. Os blocos de **IIId** ocorrem no início e ao final do módulo, emoldurando as duas linhas que ocupam a parte central. A propósito, estas linhas, por começarem simultaneamente, resultam num só evento sonoro, isto é, um ataque único. Por isso, os onze eventos sonoros de **IIId** indicados na Tab. 1 resultam em apenas dez eventos na Tab. 3.

Observa-se, na Tab. 3, que o intervalo de tempo mais comum em cada módulo é o de duas semínimas, seguido do de quatro e depois do de seis semínimas. No entanto, os intervalos de tempo nunca são regulares, porque podem ocorrer entre uma linha e um silêncio, ou um silêncio e uma linha, ou ainda entre um silêncio e um bloco, ou uma linha e um silêncio, uma linha e um bloco, ou um bloco e uma linha, sem contar as eventuais sobreposições de sonoridades. Portanto, a rítmica é sempre irregular, embora os intervalos de tempo entre eventos sonoros sejam, na maior parte, de 2, 4 ou 6 unidades de tempo. Há, porém, eventos surpreendentes, como o intervalo de tempo de 18 semínimas, que equivale à sustentação das linhas centrais de **IIId**.

A diferença de valores metronômicos da unidade de tempo dos módulos não chega a alterar significativamente a duração média de um intervalo de tempo entre pontos de ataque, ou seja, não altera a rítmica encontrada nos módulos com MM = 48. Como a peça está toda escrita usando os mesmos valores de tempo (semínima, mínima, semibreve, longa e valores envolvendo ligaduras entre eles), as alterações nos valores metronômicos só seriam relevantes se houvesse uma enorme diferença entre eles, como, por exemplo, a diferença existente entre MM = 60 e MM = 136. No caso de *Concretion*, os valores metronômicos em questão são 48, 52, 60 e 104. Se fizermos equivaler ao valor MM = 60 o valor 1, pois 60 no metrônomo resulta em sessenta pulsos por minuto, isto é, um pulso com duração de 1 segundo, os valores metronômicos resultam na proporção 1,25 : 1,154 : 1 : 0,58. Os dois primeiros valores são proporcionalmente muito próximos à unidade (MM = 48 é a pulsação mais longa, com duração de 1,25 segundo). No caso do último valor, 104 (= 2 x 52), próximo à metade da unidade, e que se aplica apenas ao brevíssimo módulo **Ic**, verifica-se que este poderia ser transposto para MM = 52, o que resultaria nos intervalos de tempo já encontrados nos outros módulos onde MM = 52, só que escritos com valores de tempo reduzidos à metade daqueles na partitura (a mínima se torna semínima e a longa, semibreve).

A conclusão importante é que também a rítmica, embora irregular, é estática, pois os pontos de ataque permanecem, em sua grande maioria, em torno aos valores de dois, quatro e seis unidades de tempo. Mas o que talvez seja mais importante ainda é que, para entrar no espírito

de *Concretion*, fez-se necessário tratar os silêncios como sons, isto é, considerar os pontos de ataque que marcavam o início de uma total ausência de linhas ou ressonâncias de blocos.

Quiescência

No item anterior examinei os meios utilizados por Koellreutter na formação do tempo concreto, um devir musical estático, no qual passado, presente e futuro concrescem, se aglutinam num novo conceito ou experiência de tempo. Muito importante neste processo de concreção é a indeterminação da macroforma, pela qual os módulos e os grupos podem ocorrer em qualquer ordem, evitando, assim, qualquer associação com a ideia de um "começo, meio e fim". *Concretion* não tem começo, meio ou fim. Bem, é preciso admitir que há um fim, o som do tam-tam que marca obrigatoriamente o final da obra. Mas este som não é um módulo, é apenas um marcador convencional (e expressivo) para todas as performances, um ponto final que parece dizer: "vamos interromper esta coisa, porque já tocamos todos os módulos e não podemos repeti-los".

Concretion termina por interrupção, e não exatamente porque algum processo tenha chegado ao fim. *Concretion* é um estado de coisas que fica ali, **parado,** tão parado quanto sugere o termo grego *staseis*, de onde deriva a palavra "estase": originalmente, a palavra *staseis* era usada na Grécia antiga significando uma tomada de posição numa questão política; tomar uma posição e ficar nela, este é o primeiro significado da palavra "estase". Existem muitos outros usos da palavra, principalmente na biologia, com relação à interrupção da circulação de algum fluido corpóreo, sugerindo estagnação, uma condição que não contribui para o bem-estar e para a vitalidade de um organismo, e que nos leva a atribuir a ela, estagnação, um valor negativo. Quando nos sentimos estagnados, também percebemos uma falta de progresso, de mudança, ou de saída dos problemas... No entanto, o termo "estático" é comumente usado em música, normalmente indicando alguma monotonia, termo também problemático na estética musical, dependendo do ponto de vista.

O teórico norte-americano Lewis Rowell usa o termo estase *(stasis)* sem juízo de valor para identificar, em algumas composições musicais do século XX (como em *Concretion*, mas ele não a menciona), um fluxo temporal que "parece rejeitar ou se torna a antítese das propriedades dinâmico-cinéticas tradicionais da música ocidental […] em uma palavra, uma 'piscina' de sons" (ROWELL, 1987: 184).

Na busca de um termo não comprometido com juízos de valor negativos, como "estase" ou "monotonia", opto pelo termo **quiescência**, que aponta mais diretamente para as qualidades do tempo concreto de Koellreutter. Quiescência (do latim tardio *quiescentia*) significa um estado de repouso ou inatividade (DEVOTO; OLI 1971: 1844), diferente de "quietude", que implica um senso de sossego e suavidade interior[32]. Em botânica, por exemplo, quiescência indica também a suspensão ou atenuação das atividades vitais de uma planta. "Quiescente" é aquilo que se encontra temporariamente num estado de repouso, cujas atividades estão atenuadas e, por isso, tende a não se mover.

Se, com efeito, *Concretion* protagoniza uma "rejeição das propriedades dinâmico-cinéticas tradicionais da música ocidental", ela certamente será julgada como tediosa e monótona pelos

[32] Recorri a um dicionário da língua italiana pela ausência do vocábulo "quiescência" na primeira edição do *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1975), de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.

ouvidos moldados por esta tradição. Rowell coloca a mesma questão quando observa que, para muitos, a ideia de estase contradiz a própria natureza da música, que é um "fenômeno notavelmente móvel" (ROWELL, 1987: 181). Como foi dito no início, a obra propõe um grande desafio à escuta, pois requer uma escuta diferente daquela a que fomos educados tradicionalmente. Koellreutter percebia a obra como um primeiro **ensaio** na direção de uma nova consciência humana e se inclui num movimento maior, típico do século XX, onde novas concepções de tempo musical foram propostas por compositores como Messiaen, Scelsi, Stockhausen, Xenakis e Varèse, dentre outros.

Koellreutter apontou para o termo "monotonia" do mesmo modo que Rowell aponta para estase, e eu para quiescência. Para Koellreutter, monotonia é um "índice extremamente alto de elementos de redundância" (KOELLREUTTER, 1990: 89), entendendo por redundância a "qualidade que surge da repetição de signos e ocorrências musicais. É responsável pela comunicabilidade e pela unidade formal e estilística da obra musical" (KOELLREUTTER, 1990: 113). Isto significa que a redundância é esteticamente necessária, e que, quando ela aparece num nível extremamente alto, resulta em monotonia.

Sua ideia de monotonia é elaborada mais a fundo nos programas *Música de Leste a Oeste*[33]. Primeiramente, referindo-se à monotonia na composição *Lontano* de György Ligeti (1923-2006) e a uma peça do repertório *gagaku* (corte japonesa do século XII), ele observa que

> […] o aspecto pejorativo da palavra "monotonia" não é correto realmente na estética. A monotonia é uma das características principais da música oriental e da música da primeira fase da história da música ocidental […] talvez até o início da Renascença. […] monotonia […] é característica importante na estética da música em geral, pois ela abre espaço à meditação, à contemplação e à autorealização (KOELLREUTTER, 1985b: 4).

Koellreutter identifica os elementos da monotonia principalmente com (1) o uso da repetição de fórmulas rítmicas e melódicas, (2) a ausência de pontos culminantes, (3) a ausência de direcionalidade a pontos de apoio, (4) a ausência de contrastes fortes, (5) a continuidade do fluxo temporal, (6) "a impressão de que ela (a música) está girando em torno de alguma coisa", ideia esta por ele denominada **circularidade**[34], (7) a constância do timbre, (8) a sensação de unidade absoluta (KOELLREUTTER, 1985b: 5). Reconhecendo, assim, o valor estético da monotonia, Koellreutter a identifica como reflexo de um tipo de consciência da realidade diferente da consciência do homem moderno, e que enfatiza as unidades de homem-Deus e homem-natureza por serem estes os dois grandes valores de comunicação no Ocidente desde a Antiguidade até o final da Idade Média, tipo de consciência este que ainda predomina no Oriente (KOELLREUTTER, 1985b: 6).

[33] A série de programas radiofônicos *Música de Leste a Oeste* é uma das diversas séries que Koellreutter produziu juntamente com a Rádio Cultura de São Paulo. Os programas estão na forma de entrevista, onde Koellreutter dialoga com Irineu Guerrini Junior, e foram ao ar em 1985. Todas as nove séries de programas com Koellreutter produzidas pela Rádio Cultura de São Paulo estão hoje disponíveis no site <http://culturafm.cmais.com.br/koellreutter>, criado em 2015 por ocasião das festividades comemorativas de cem anos do nascimento de Koellreutter.

[34] Para uma introdução ao conceito de circularidade em música, ver as considerações que fiz no artigo *Messiaen's Gagaku*, ou *Gagaku de Messiaen* (IRLANDINI, 2010 ou 2012a, respectivamente).

Para Rowell, a estase musical se caracteriza basicamente pelos mesmos fatores:

> […] a música é consistente, contínua e relativamente não articulada; falha em sugerir o sentido de progressão, direção a um objetivo, movimentos de tensão crescente ou decrescente, hierarquia, funções estruturais, proporções de movimento contrastantes, acumulação, frases ou unidades internas que possam sugerir uma escala temporal de periodicidades. […] tal peça não inicia nem termina – ela começa e desiste! Uma parte representa o todo […] a ilusão geral é de um estado, mais do que um processo, uma música mais do ser do que do devir, um Agora contínuo[35] (ROWELL, 1987: 184, tradução nossa).

Fica evidente que Koellreutter não propõe, em sua estética musical, um retorno puro e simples ao tipo de consciência por ele denominado "pré-racional e psíquico-intuitivo", característico da música medieval ou "oriental". Sua música abdica dos objetos musicais tradicionais (melodia, ritmo, harmonia) e lida com objetos sonoros do texturalismo e do sonorismo[36], como linhas, blocos, campos, sonâncias, pontos, arranjados em unidades estruturais compostas segundo princípios da psicologia da *Gestalt*. Seu pensamento está **in-formado** por diversas descobertas importantes do Ocidente e da Modernidade, tais como a teoria da relatividade, a física quântica, a indeterminação e a música aleatória, além do serialismo e texturalismo.

Em sua teoria das fases estéticas da música ocidental, Koellreuter se coloca como participador ativo de uma tendência da estética do século XX que ele denomina **temporismo** e que se caracteriza por estar centrada na "conscientização de um novo conceito de tempo […] o da vivência de um tempo livre e independente"[37](KOELLREUTTER, 2015)[38], que faz do século XX um período de transformação e transição na estética, gerando, por isso, um idioma musical ainda em formação (elemental). A obra (ou ensaio) temporista busca a superação, não a negação, dos aspectos racionais da composição (arracionalidade); sua estruturação supera os modos de estruturação mono-, bi-, tri- e quadri- dimensionais prévios (multidirecionalidade), na qual os conceitos de tempo e espaço são de tipo perceptivo (e não mais concepções espaciais pré-perspectívicas, perspectívicas ou temporais cronométricas, por exemplo). Em especial, no tempo musical, a obra temporista se caracteriza pela **acronometria**, isto é, por "transcender o tempo do relógio, ausência de referenciais fixos, multidimensionalidade, multidirecionalidade" (KOELLREUTTER, 2015). Melodia e harmonia são substituídas por **campos sonoros** nos quais há uma transcendência do dualismo dos opostos – dissonância *vs.* consonância, primeiro tema *vs.*

[35] "Such a music is consistent, continuous, and relatively unarticulated; it fails to imply a sense of progression, goal direction, increasing or decreasing tension, movement, hierarchy, structural functions, contrasting rates of motion, cumulation, phrases or other internal units that might suggest a temporal scale of periodicities. […] Such a piece neither begins nor ends – it starts and quits! A part represents the whole […] The general illusion is one of a state rather than a process, a music more of being than becoming, a continuous Now" (ROWELL, 1987: 184).

[36] Texturalismo (Ligeti, Scelsi, Xenakis); sonorismo (Penderecki dos anos 1960).

[37] O termo "temporismo" aparece já nas notas de programa da gravação de *Concretion*, de 1983. Curiosamente, sua definição não aparece no *Terminologia de uma Nova Estética da Música*, de 1990, mas aparece no quarto programa da série de cinco programas da Rádio Cultura *O Temporismo em Stravinsky e Picasso*.

[38] Não é possível indicar página para esta fonte, uma vez que se trata de um programa de rádio onde se ouve a voz de Koellreutter.

segundo tema etc. O novo conceito de tempo do temporismo koellreutteriano inclui como princípio fundamental o da complementaridade dos opostos, conforme proposto pelo físico Niels Bohr (1885-1962). Koellreutter citava frequentemente o dito latim "*contraria sumt complementa*", que Bohr incluiu no desenho de seu brasão junto ao *tai-chi mandala* (símbolo do ying-yang chinês), e buscava realizar uma música organizada dentro da visão de complementaridade dos opostos.

Concretion é apenas o primeiro passo pessoal do compositor em relação a tudo isto, no sentido de que é a primeira composição que parece ter encontrado e realizado seu caminho estético, um primeiro momento de maturidade composicional. Em comparação com as obras dos anos 1990 e 2000, *Concretion* retém muito mais aquilo que se identifica com "composição" do que com "ensaio". A indeterminação nas obras mais recentes é levada muito mais adiante, colocando os ensaios na fronteira da improvisação musical coletiva, praticamente anulando o ato composicional de um autor.

Diafaneidade

A última consideração que resta ser feita aqui é sobre a questão da diafaneidade, isto é, a relação do aspecto quiescente do som-silêncio de *Concretion* com o valor estético da monotonia (que Koellreutter apontou existir como reflexo do nível de consciência da realidade que enfatiza as unidades de homem-Deus e homem-natureza da Antiguidade e Idade Média ocidentais e do oriente), ligando de maneira clara o tempo "psíquico-intuitivo pré-racional" da música deste período com o tempo perceptivo arracional da Música Nova, do mesmo modo como a cosmologia tradicional chinesa simbolizada no *tai-chi mandala* se liga à cosmologia quântica de Niels Bohr.

Para Koellreutter, o conceito de diafaneidade é característico da estética temporista e se aplica à "música que dá passagem ao fundo vazio da composição, isto é, ao silêncio, permitindo sua estruturação como elemento expressivo e parte complementar da parte sonora" (KOELLREUTTER, 2015). Dizer isto é o mesmo que "penetrar no espaço por detrás dos signos musicais" (1983a: 2), ou, ainda, que "a monotonia abre espaço à meditação, à contemplação e à auto-realização" (1985b: 4). É através deste elemento, o diáfano, que o tempo concreto e quiescente propõe a comunicação homem-universo e homem-humanidade (KOELLREUTTER, 1985a: 21) da estética temporista.

A poética do som-silêncio de Koellreutter tende a uma redução máxima da *kinesis* musical, como ficou claro na análise dos componentes texturais e do ritmo. Cancelando ao máximo o movimento dos sons, eles se aproximam do silêncio. Os silêncios, por sua vez, carregados de expectativa, se aproximam dos sons. A relação entre som e silêncio, como quer Koellreutter, é a de complementaridade, *contraria sumt complementa*. A tendência ao silêncio também se verifica naquilo que quase podemos chamar de recusa em compor, pois há uma deliberada recusa em proliferar o material ao máximo, ou mesmo modestamente. Esta recusa transforma a obra num ensaio, algo onde propositalmente faltou um desenvolvimento. Ao promover, então, um tempo musical que se vivencia como imóvel, onde se perde o senso da forma, a escuta de *Concretion* propõe ao ouvinte, **mimeticamente**[39], uma saída do contínuo de durações passadas, presentes e futuras (*nunc fluens*, o "agora" fluido das criaturas na filosofia escolástica) e o engajamento na

[39] No sentido aristotélico da palavra.

experiência de um tempo sem princípio nem fim (*nunc stans*, o "agora" parado de Deus), o "fundo vazio da composição".

Trago aqui noções de tempo e eternidade da escolástica não com a intenção de dar um aspecto cristão ou religioso à música de Koellreutter, mas para mostrar a perspectiva cosmológica de pensamento e ideias (cosmovisão) que há por detrás das noções que o compositor trouxe, mais ou menos formalmente, nos títulos de suas obras, na sua visão da história da música como história de diferentes tipos ou atitudes de consciência, e em outras ocasiões. Certamente, não se encontra, em Koellreutter, um conteúdo cristão como se vê em Messiaen, mas a presença do espiritual está na base da sua obra, muito embora ele não enfatizasse esta presença, preferindo sempre assumir uma *persona* mais científica do que mística. O espiritual em Koellreutter está carregado da noção de um Absoluto imóvel ou vazio, presente, de diferentes maneiras, no taoísmo, no budismo, no vedānta, e também na escolástica.

Nas notas de programa da gravação de *Concretion*, isto se exemplifica nas noções de "música sem início nem fim", ou nas do "processo do espiritual concrescer com um novo conceito de tempo (temporismo)" (KOELLREUTTER, 1983a: 2), e também na comparação que ele faz da obra com as manifestações musicais dos indígenas e dos rituais de candomblé, em seu propósito de "levar o ouvinte a **perder** o senso da forma". Esta comparação certamente não confere a *Concretion* um teor religioso nem genericamente nem especificamente relacionado às religiões indígenas ou afro-brasileiras, mas enfatiza a existência, nela, de um conteúdo espiritual, uma experiência do tempo musical comparável àquela que se encontra, por sua vez, na música dos indígenas e dos rituais de candomblé, experiência esta que não se pretende "intelectual" ou estrutural, pois "perder o senso da forma" sugere, mesmo que de modo incompleto, um êxtase, uma perda da racionalidade, um outro estado mental ou de consciência que não é o do racionalismo ocidental[40].

Tempo mágico e vital é o termo escolhido por Koellreutter para identificar o conceito de tempo por detrás da música dos indígenas e dos rituais de candomblé, ou seja, das manifestações musicais de culturas que ele denomina como "mágicas". No segundo programa da série *O temporismo em Stravisnky e Picasso* podemos ouvir Koellreuter dizer:

> […] manifestações musicais de culturas mágicas que visam a preservação da vida curando doenças, afugentando maus espíritos e demônios, chamando chuvas […] Trata-se de uma música que é mera experiência de movimento observado na natureza e no próprio corpo, música monótona, reflexo da unidade de homem e natureza, cujos sons são de altura pouco definida, o reflexo da falta de uma consciência[41] do eu (KOELLREUTTER, 2015).

[40] É importante aqui não perder de vista o sentido pelo qual Koellreutter fala de racionalismo. O termo é usado por mim sempre em conexão a esta acepção do autor alemão, que o identifica como o tipo de pensamento que é substrato da música dos séculos XVIII e XIX na Europa, que surge de um processo de conscientização racional do ego como sujeito, do espaço como tridimensionalidade e do tempo como um fluxo cronometrado, medido e quantificado. É um pensamento dualista, que não vê os opostos como complementaridades e que busca a síntese a partir do conflito entre duas ideias opostas (a tese e a antítese) (KOELLREUTTER, 1966: 47).

[41] Parece-me que, no dizer de Koellreutter, está implícita a ideia de que esta "falta de consciência do eu" seja uma falta de consciência **racional** do ego, no sentido explicitado na nota anterior sobre o racionalismo.

Há, portanto, além de uma relação íntima com o tempo psíquico-intuitivo da Antiguidade e Idade Média ocidentais e Oriente, uma relação muito próxima entre o tempo concreto de *Concretion* e o tempo mágico e vital da música de culturas mágicas, que certamente não é a atuação mágica sobre a natureza, pois Koellreutter não propõe atribuir à sua música o poder mágico de influenciá-la, mas que consiste na monotonia e diafaneidade que lhes é característica. Koellreutter descreve a monotonia da música das culturas mágicas da seguinte forma:

> […] com o âmbito melódico relativamente limitado e subordinado a um ritmo pouco ou não diversificado, elementar e sem abrandamento, sem periodização racional, contínua e aparentemente sem início nem fim, música que parece ter início por acaso e fim por interrupção. Música mágica parece ser o reflexo de uma concepção pontilhista do mundo *pars pro toto*, que, no entanto, não deixa de revelar uma primeira tendência à centralização do homem, um primeiro passo em direção ao chamado antropocentrismo, tendência esta que, mais tarde, leva à conscientização do eu e, com isso, ao mundo moderno (KOELLREUTTER, 2015).

Esta descrição se aplica também a *Concretion*, inclusive no que diz respeito à concepção do mundo *pars pro toto* (onde se toma uma parte como representativa do Todo), pois cada módulo-seção é representativo da macroforma. "Uma parte representa o todo", como diz Rowell na citação acima.

É interessante notar que Koellreutter usa o termo "mágico" para "culturas mágicas", evitando outros termos que foram ou ainda são usados para referir-se às culturas "tradicionais", "primitivas", "tribais", "sem escrita" etc. Acredito que a escolha desta palavra denote a recusa do termo "primitivo", porque "primitivo" conota um juízo de valor numa perspectiva evolucionária. Acredito também que a recusa dos termos "tribal" ou "sem escrita" indique uma abordagem não sociológica. O uso do termo "mágico" indica que o compositor está interessado nos aspectos espirituais ou psíquicos, buscando o vivencial e o experiencial do ser humano em sua necessidade de comunicação e de ligação com o outro, com a natureza, com Deus, com o universo, com a humanidade. É neste sentido que se pode dizer que a perspectiva de Koellreutter é fundamentalmente a de alguém interessado na relação entre arte e espírito, e esta relação se manifesta nas inúmeras variantes religiosas, isto é, das diferentes concepções culturais do sagrado.

No pequeno quadro esquemático[42] das fases estéticas na música ocidental, Koellreutter indica quatro fases em que predomina uma certa orientação ou desejo de **comunicação**: (1) homem/Deus nos estilos românico e gótico; (2) homem/espaço e homem/homem (individualismo) no Renascimento, Barroco, Classicismo, Romantismo e Impressionismo[43]; (3)

Koellreutter coloca o ser humano das culturas mágicas num "primeiro passo da tendência ao antropocentrismo" – conforme se lê na citação seguinte – e isto sugere que, para ele, nestas culturas mágicas, o indivíduo tenha alguma noção ou consciência de sua própria individualidade, mas que esta não é igual à consciência racional do ego no mundo moderno europeu.

[42] O defeito de todo esquematismo é justamente a simplificação que ele impõe ao objeto de estudo. Qualquer quadro esquemático precisa ser tomado simplesmente pelo que é: apenas um esquema, uma tentativa sumária de organizar um material que, de outro modo, seria ininteligível; uma frágil tentativa que deve ser abandonada sempre que a simplificação que ela propõe se transforma numa categorização grosseira e um limitador da criatividade.

[43] O período racional, perspectívico e cronométrico vai do século X ao século XIX.

homem/tempo e homem/massa nos estilos aperspectívicos e acrônicos do Expressionismo e Neoclassicismo; (4) homem/universo e homem/humanidade nos diferentes estilos da Música Nova (concretismo, ruidismo, minimalismo, estruturalismo etc.) (KOELLREUTTER, 1990: 21)[44].

Entendo esta orientação de comunicação como sendo a esfera onde ocorre a questão espiritual, porque a comunicação se dá no sentido de religar (*religio*) as partes reconhecidas como importantes, ou seja, recriar ou estabelecer, em cada fase, uma unidade nela reconhecida como fundamental. Assim, seguindo o quadro esquemático de Koellreutter, a tendência espiritual do período românico e gótico é claramente manifesta como **religiosa** porque visa restituir a unidade homem/Deus. No período racional, a tendência se torna **materialista** ao visar a ligação entre homem e espaço, mas também **individualista** ao ligar homem e homem. Torna-se **positivista** e **mecanicista** na primeira metade do século XX, ao buscar as igualdades homem/massa, homem/tempo. A partir da segunda metade do século XX, a tendência **intelectual**, que ainda busca sua forma madura e ainda se encontra em formação neste período de transição em que o temporismo se apresenta como tendência estética, visa ligar homem e humanidade, homem e universo. Isto significa dizer que a estética do temporismo efetua a conscientização de uma nova vivência do tempo que visa estabelecer a unidade entre o ser humano e o universo, por um lado, e o ser humano e a humanidade, por outro. Aparentemente, parece ampliar a unidade de homem/natureza das culturas mágicas com as noções científicas da natureza recentemente propostas pela biologia, astronomia, física quântica etc.; assim como ampliar a unidade de homem/homem do Renascimento humanista numa visão maior, não mais individualista, mas que busca ligar o indivíduo e a humanidade. Os ideais de Koellreutter a este respeito podem ser apreciados na sua correspondência com o prof. Satoshi Tanaka sobre a sociedade planetária (KOELLREUTTER, 1983b: 18).

Como vimos, para Koellreutter, o tempo concreto na nova estética temporista tem íntimas ligações também com o tempo psíquico-intuitivo da música sacra medieval, românica e gótica e também da música clássica indiana e de outras culturas tradicionais não europeias. Uma referência indireta de Koellreutter a este respeito, e que vale a pena mencionar aqui por sua ligação com o próprio século XX, consiste na sua observação sobre a obra sacra de Igor Stravinsky (1882-1971).

> A maioria das obras em que Stravinsky procede à conscientização do problema tempo no sentido da superação do tempo medido são obras de culto, formas pelas quais se prestam homenagem à divindade, obras de caráter litúrgico, ou até obras em que o compositor se rende a Deus por atos interiores da consciência. Tenho a impressão de que isto ocorre porque a superação do tempo medido na música de culto e religião parece fazer parar o tempo, elevando o instante à eternidade (KOELLREUTTER, 2015).

As peças sacras de Stravinsky estão dentre as primeiras etapas do processo de superação do tempo racional medido e de conscientização do tempo concreto, arracional e perceptivo que

[44] Diversos termos usados por Koellreutter são hoje em dia questionados, ou estão sendo repensados, tais como "humanidade", "homem", "natureza", "níveis de consciência", dentre outros. Meu objetivo neste artigo não é criticar o pensamento de Koellreutter, mas simplesmente comunicá-lo sem distorcê-lo, no melhor de minha capacidade e na tentativa de suprir a grande lacuna existente na divulgação dele.

ocorrem ao longo do século XX. É o tempo musical quiescente que impõe ao ouvinte uma escuta contemplativa, como que retirando-o do tempo histórico e produzindo nele o efeito de uma vivência da eternidade.

"A música de culto e religião parece fazer parar o tempo, elevando o instante à eternidade", diz Koellreutter (2015) e o mesmo se pode dizer de *Concretion*, embora esta não seja música de culto, mas sim música de concerto. *Concretion* estabelece, do mesmo modo que a *Sinfonia dos Salmos* (1930) ou a *Missa* (1944-1948) de Stravinsky, uma relação mimética do tempo musical com a ideia de eternidade, fazendo coincidir (tanto quanto possível), ser e devir, estase e movimento, numa tentativa de trazer à experiência, através da música, o Absoluto imóvel.

Em seu tratado teológico *De Trinitate*, o filósofo romano Anício Boécio (ca. 480-524) coloca claramente a diferença entre movimento e tempo histórico (*nunc fluens*) e estase (ou quiescência) e eternidade (*nunc stans*): "*nostrum 'nunc' quase currens tempus facit et sempiternitatem, divinum vero 'nunc' permanens neque movens sese atque consistens aeternitatem facit* (BOÉCIO, 1926: 20): "nosso 'agora', como tempo que corre, faz o tempo sempiterno; o 'agora' divino permanece e, não se movendo, faz a eternidade"[45]. Trazer o *nunc stans* para o *nunc fluens* da música parece ser o grande objetivo da música religiosa de Stravinsky, mas também da música de Koellreutter, o que faz da poética do som-silêncio uma poética do som sagrado.

Diversas composições de Koellreutter recebem títulos cuja finalidade é apontar o engajamento de sua poética com diversas formas do pensamento tradicional indiano, chinês e japonês relativos ao Absoluto. Estes títulos começam a aparecer a partir de 1968, quando o compositor viveu em Nova Delhi, Índia. Os dois primeiros estão relacionados à ideia do Absoluto nas perspectivas budista e vedānta: uma obra para flauta solo, ensemble de câmara (flauta, oboé, clarineta, trompete, violinos, piano e percussão) e fita magnética com sons de *tanpura* intitulada *Sunyata* (ou *Composição 68*), e um concerto para sitar e orquestra intitulado *Advaita*.

Ambos são termos sânscritos: *śūniatā*, que se refere à doutrina budista do vazio (*śūnya* significa vazio, zero), "não denota nihilismo, mas a negação de todas as declarações afirmativas sobre o mundo. Corresponde à experiência espiritual e à pratica do esvaziamento da mente de todas as impressões" (PANDE, 1992: 399). *Advaita*, por sua vez, se refere à doutrina monista da escola Advaita do Vedānta.

A música quiescente e diáfana aponta para o Absoluto. Além de tornar o silêncio num fenômeno expressivo como complemento do som, ela permite ao ouvinte vislumbrar o próprio fundo vazio da composição, isto é, o silêncio original de onde provêm todas as vibrações. "Silêncio absoluto", dirá Koellreutter, "silêncio completo que abriga todas as formas de afinidade e dependência sonora. Nele não há movimento, desenvolvimento ou evolução, mas tampouco não-existência. É o silêncio que torna todas as coisas possíveis. Um silêncio de potencial ilimitado. Conteúdo perpétuo" (KOELLREUTTER, 1987: 71).

Esta é uma música que requer uma atitude contemplativa da escuta, "uma escuta quieta, instrospectiva", diz Koellreutter, ao perceber que a compreensão da música clássica indiana é uma experiência mítica, onde "mítico" implica a unidade de som e silêncio e esta escuta contemplativa, que dá acesso ao Absoluto, silêncio essencial de toda música, sem o qual o espiritual não pode se realizar (KOELLREUTTER, 1987: 71, 72). O compositor desejou e buscou que sua própria música

[45] Numa versão simplificada e mais popular desta famosa frase de Boécio: "*nunc fluens facit tempus, nunc stans facit aeternitatum*", "o agora que passa produz o tempo, o agora que permanece produz a eternidade".

também resultasse nesta experiência mítica. Aliás, não só mítica, mas também mística, isto é, de "introspecção silenciosa com olhos interiormente orientados" (KOELLREUTTER, 1987: 72). De fato, além da visão, também a escuta pode ser contemplativa, quando ela se dirige, se volta, deseja ou aponta para uma mística união com o sagrado[46]. Esta música tende a abrir mão do dramático, do desenvolvimento e do movimento. Tende ao impassível, ao austero e básico, ao imóvel, justamente porque está estabelecida e fundamentada na concepção unificada de silêncio e som como complementos um do outro:

> A música silenciosa, a música indiana, a linguagem original de nosso ser, surge e continua essencialmente para formar sons de tal maneira que o movimento do espírito não se engane neles, mas vá além, através deles para o solo vivo do qual todos eles se originaram e se articularam (KOELLREUTTER, 1987: 72).

Referências

BOÉCIO, Anício. *The Theological Tractates and The Consolation of Philosophy*. Tradução de H. F. Stewart e E. K. Rand. 2 ed. Cambridge, MA: Harvard, Loeb Classical Library, 1926.

DEVOTO, Giacomo; OLI, Gian Carlo. *Dizionario della lingua italiana*. Firenze: Le Monnier, 1971.

IRLANDINI, Luigi Antonio. Messiaen's *Gagaku*. *Perspectives of New Music*, Seattle, v. 48, n. 2, p. 193-207, Summer 2010.

_____. *Gagaku*, de Messiaen. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 25, p. 49-56, jan.-jun. 2012a.

_____. Cosmologia da composição e suas interações com a teoria e análise musicais. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRÊTO, 4., 2012, Ribeirão Preto. *Anais...,* 2012b. p. 239-245.

_____. Cosmicizing Sound. Music – Cosmos – Number. *MusMat:* Brazilian Journal of Music and Mathematics*,* Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 37-73, May 2018. Disponível em: < https://musmat.org/wp-content/uploads/2018/06/03-Luigi-1.pdf>. Acesso em: 10/06/2018.

KATER, Carlos. *Catálogo de obras de H.J.Koellreutter.* Belo Horizonte: Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais, 1997.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Concretion 1960*. Tokyo: Coleção Shin Nippaku, 1961. Partitura.

_____. Attitudes of Consciousness in Indian and Western Music. *Sangeet Natak. Journal of the Sangeet Natak Akademi (National Academy of Music, Dance and Drama for India)* New Delhi, n. 3, p. 42-50, Oct. 1966.

_____. *Koellreutter*. Série Música Nova da América Latina. Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia, regência de H. J. Koellreutter. São Paulo: Edições Tacape, 1983a. LP. Encarte com duas páginas contendo biografia e notas do compositor.

_____. *Estética.* À procura de um mundo sem "vis-à-vis" (Reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental). Trad. e coord. Saloméa Gandelman. São Paulo: Editora Novas Metas, Ltda. 1983b.

[46] A respeito da questão da contemplação, sugiro o meu artigo *Cosmicizing Sound. Music – Cosmos – Number* (IRLANDINI, 2018: 48).

_____. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea.* Organização: Bernardete Zagonel e Salete M. La Chiamulera. Porto Alegre: Movimento, 1985a.

_____. *Música de Leste a Oeste*. Série de programas da Rádio Cultura, São Paulo, com entrevistador Irineu Guerrini Jr. 1985b. Texto datilografado (apostila) fornecido por Koellreutter.

_____. A unidade som-silêncio como experiência mítica na música indiana. *Revista Arte e Palavra: Silêncio,* v. 3, p.71-74. Rio de Janeiro: UFRJ/FCC, 1987.

_____. *Terminologia de uma nova estética da música.* Porto Alegre: Movimento, 1990.

_____. *O temporismo em Picasso e Stravinsky*: um ensaio paralelo. Série de programas radiofônicos da Rádio Cultura São Paulo, 2015. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/koellreutter>. Acesso em: 27 jul. 2015.

MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie.* v. 1. Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1994.

PANDE, G.C. Śūnya. In: *Kalātattvakośa: A Lexicon of Fundamental Concepts of the Indian Arts.* v. 2. Concepts of Space and Time. Ed. Bettina Bäumer. Delhi: Motilal Banarsidass, 1992.

PLATÃO. *The Collected Dialogues of Plato Including Letters.* Ed. Edith Hamilton e Huntington Cairns. 3. ed. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1961.

ROWELL, Lewis. Stasis in Music. *Semiotica.* v. 66, n. 1/3, p. 181-195, 1987.

WORLD LIBRARY FOUNDATION. Punctualism. In: *World Heritage Encyclopedia.* Project Guttemberg Self-Publishing Press. [s.l.], [s.n.]. Disponível em: <http://self.gutenberg.org/articles/eng/punctualism>. Acesso em: 14 jul. 2018.

WUORINEN, Charles. *Simple Composition*. New York, NY: Schirmer Books, 1979.

Luigi Antonio Irlandini, compositor, instrumentista (piano, shakuhachi) e pesquisador, é professor de Música na UDESC desde 2010. Recebeu o Prêmio FUNARTE de Composição Clássica de 2016 pela obra para coro a cappella *Peace, my Heart*, com texto de Rabindranath Tagore. Irlandini unifica suas atividades de composição, ensino e pesquisa pelo estudo de processos técnicos e aspectos filosóficos das poéticas composicionais dos séculos XX e XXI que envolvem a presença de conteúdos antigos e não europeus. cosmofonia.lai@gmail.com